ALLGEMEINE GESCHICHTE DER LITERATUR

Johannes Scherr

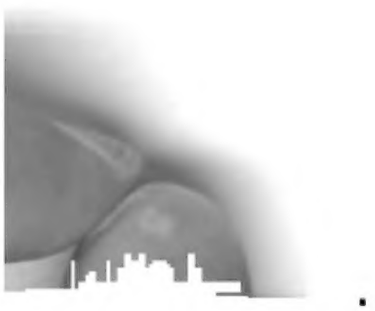
Digitized by Google

Digitized by Google

Berkeley
LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

Allgemeine

Geſchichte der Literatur.

Erſter Band.

Allgemeine
Geſchichte der Literatur.

Ein Handbuch in zwei Bänden.

Von

Dr. Johannes Scherr,
Profeſſor der Geſchichte am ſchweizeriſchen Polytechnikum in Zürich.

Sechſte, neubearbeitete und ſtark vermehrte Auflage.

Erſter Band.

Stuttgart.
Verlag von Carl Conradi.
1880.

Digitized by Google

Alle Rechte vorbehalten.

FURDACH

UNIV OF CALIFORNIA

Druck von G. Lemppenau in Stuttgart.

Digitized by Google

PN553
S28
1880

Vorwort zur sechsten Auflage.

Als ich im Juli von 1874 die Vorrede zur 1875 erschienenen fünften Auflage dieses Buches schrieb, hatte ich Grund, anzunehmen, jene Bevorwortung könnte wohl die letzte von mir geschriebene sein. Denn während die vorhergegangenen Auflagen je in 6000 Exemplaren gedruckt waren, hatte die fünfte die ungewöhnliche Stärke von 10,000, und es ist ja bekannt, daß in Deutschland 10,000 Exemplare eines zweibändigen wissenschaftlichen Werkes gewöhnlich nicht eben rasch abgesetzt zu werden pflegen. Zumal, wenn dieses Werk zu der Zeitstimmung und zu den Tagesmoden nicht nur keine Beziehung hat, sondern auch vermöge seines Inhalts wie vermöge seiner Form gegen den allmachttrunkenen und größewahnsinnigen Materialismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entschieden Front macht.

Daß trotzdem mein Buch in Deutschland und überall, wo auf dem Erdball Deutsche wohnen, Aufnahme und Anerkennung gefunden hat, daß es auch in nichtdeutschen Ländern neben den daselbst befugter- und unbefugtermaßen erschienenen Uebersetzungen in der Originalgestalt seinen Platz fortwährend behauptet, diese Wahrnehmung ist der beste Lohn einer fürwahr nicht leichten, nun seit einer langen Reihe von Jahren immer wieder aufgenommenen und durchgeführten Arbeit. Denn diese Wahrnehmung beweis't mir ja, daß das „Ewige", von welchem die gedankenleere und urtheilslose Menge nichts wissen und welches der vornehme wie der geringe Pöbel in unserer systematisch entgötterten Zeit nur noch „so nebenher" dulden will, doch immerhin eine nicht allzu kleine Gemeinde behielt und hat. Es dürfte aber, so ich recht erwäge, namentlich uns Deutschen, inmitten der furcht-

M92140

Digitized by Google

baren und — leider! — nur allzu begreiflichen und verzeihlichen Ernüchterung, welche dem stolzen Aufschwung, den die Nation im „großen", im größten Jahre unserer Geschichte genommen, so bald gefolgt ist, wohlanstehen und gutbekommen, Sinn und Sorge nicht völlig im „Zeitlichen" aufgehen zu lassen, sondern eingedenk zu sein, daß eben jenes von der Gedankenlosigkeit, Einseitigkeit und Gemeinheit geringgeschätzte und nur „so nebenher" noch geduldete „Ewige" das Mittel und Werkzeug gewesen, womit unsere erlauchtesten und geliebtesten Helden, unsere Kant, Lessing, Herder, Göthe, Schiller, den deutschen Namen also verherrlicht haben, wie ihn kein Feldherr und kein Staatsmann, kein König und kein Kaiser jemals verherrlichen kann.

Es scheint mir überflüssig, hier anzudeuten, was in der „Einleitung" zum 1. Bande ausführlich über die Absicht, den Plan und die Einrichtung meines Buches gesagt ist. Dagegen darf ich nicht unterlassen, auch heute wieder dankbar anzuerkennen, daß Publikum und Kritik meiner Arbeit ein Wohlwollen entgegengebracht haben, welches das Verdienst derselben weit überholte. Und gerade solche Urtheiler, welche die großen Schwierigkeiten eines solchen Unternehmens voll zu würdigen verstanden, haben mir am wärmsten zugestimmt. Ich weiß überhaupt nur von einer Missbilligung, welche freilich mein Buch in Bausch und Bogen verwarf, weil ich es geschrieben. Der Verfasser dieses Verdammungsspruches, ein dunkelster Ehrenmann, von welchem die Welt nur weiß, d. h. sehr flüchtig wußte, daß ein Verleger so unglücklich gewesen, ihn für eine Weile zum Redakteur einer Zeitschrift für nationallaue Langeweile zu machen, hat aus „seines Nichts durchbohrendem Gefühle" heraus einen Schmähartikel über mein Buch veröffentlicht, welcher zeigte, bis zu welchen grotesken Zuckungen der Neid die Impotenz zu galvanisiren vermag. Selbstverständlich würdigte ich den dummdreisten Gesellen keiner Beachtung und verschweige auch hier aus Mitleid seinen Namen.

Dem Publikum und der Kritik glaubte ich meine Dankbarkeit am anständigsten dadurch zu erweisen, daß ich auf die vorliegende sechste Auflage größtmögliche Sorgfalt verwandte. Dieselbe heißt auf dem Titelblatt eine „neubearbeitete und stark vermehrte" und darf so heißen. Denn selbst die flüchtigste Vergleichung mit den früheren Auflagen — auch mit der fünften — muß jeden überzeugen, daß nicht nur jedes Kapitel der 4 Bücher des Werkes

zahlreiche Bereicherungen erfuhr, ſondern daß auch ganz neue Abſchnitte eingefügt wurden. Daß ich jede begründete Ausſtellung an dem früheren Texte verbeſſernd berückſichtigte, verſteht ſich von ſelbſt.

So lange die Entwickelung der Literatur nicht ſtockt oder ganz aufhört, iſt ſie ein Ewig-Flüſſiges. Vom Literarhiſtoriker heiſcht ſeine Pflicht, daß er dieſer unendlichen Strömung unermüdlich nachgehe und alle Wendungen derſelben verzeichne. Die wenigen Jahre, welche ſeit dem Erſcheinen der fünften Auflage verſtrichen ſind, haben nun aber wiederum eine ſolche Maſſe von neuem Material aufgehäuft, daß es nicht geringer Mühwaltung bedurfte, dieſen neuen Erſcheinungen der Weltliteratur gerecht zu werden, ohne doch den Umfang meines Buches allzu erheblich anzuſchwellen.

Geſtatte man mir, demſelben auf ſeinen Weg den Geleitwunſch mitzugeben, daß es in ſeiner erneuten Gewandung, mittels welcher es die Allgemeine Geſchichte der Literatur bis zum Jahre 1880 herabführt, dazu angethan ſein möge, von alten Freunden willkommen geheißen zu werden und neue zu gewinnen.

Am Zürichberg,
10. März 1880.

Johannes Scherr.

Inhalt des ersten Bandes.

Seite

Vorwort zur sechsten Auflage I

Erstes Buch.

Einleitung 3

Erstes Kapitel: Der Orient 15

1) China 17

2) Japan 25

3) Indien 28

4) Aegypten 51

5) Babylonien und Assyrien 54

6) Hebräerland 58

7) Arabien 68

8) Persien 85

9) Türkei 99

Zweites Kapitel: Die antike Welt: Hellas und Rom. 103

1) Hellas 103

2) Rom 146

Zweites Buch.

Erstes Kapitel:

1) Das Christenthum, die Poesie der Kirche und die neulateinische Dichterei 173

2) Der Romanismus, die Romantik und das Ritterthum 178

3) Das mittelalterliche Theater 183

Digitized by Google

Seite

Zweites Kapitel: Die romaniſchen Länder:

1) Frankreich 192

Drittes Kapitel:

2) Italien 310

Viertes Kapitel:

3) Spanien 391

Fünftes Kapitel:

4) Portugal 454

Anhang zum II. Buch: Moldo-walachiſche (dako-romäniſche) und rhäto-romaniſche Sprache und Literatur 470

Erſtes Buch.

I. Einleitung.

II. Der Orient:

1) China. 2) Japan. 3) Indien. 4) Aegypten. 5) Babylonien und Aſſyrien. 6) Hebräerland. 7) Arabien. 8) Perſien. 9) Türkei.

III. Die antike Welt.

1) Hellas. 2) Rom.

Einleitung.

UNIV. OF CALIFORNIA

Vom Wort und Begriffe „Literatur". — Die Geschichte der Literatur im weitesten Sinne. — Fachliteratur und Nationalliteratur. — Ursprung, Bedeutung und Entwickelung der Literaturgeschichte als Wissenschaft. — Das vorliegende Buch. — Episode von der literarischen Hinterlassenschaft der Inkas und der Azteken. — Grundirung des Gemäldes einer idealen Geschichte der Menschheit.

Das Wort Literatur ist griechisch-römischen Ursprungs (λίω, linea, litera). Der ursprüngliche Sinn desselben war die Benutzung der Schrift zur Aufzeichnung von Gedanken und Thatsachen. Den modernen Begriff des Wortes sucht man bei den Alten vergeblich. Denn die Römer gaben mit literatura das griechische Wort γραμματικὴ wieder und ein Literator war ihnen demnach ein Grammatiker, dessen Berufskreis freilich nicht auf die Sprachlehre sich beschränkte, sondern auch mit der Erklärung von Dichterwerken sich befasste. In eingegränzterem Sinne verstand man das Mittelalter hindurch unter der ars literatoria die Grammatik, weil die Literaturkunde der Disciplin der Rhetorik zugetheilt war. Unsern Begriff von Literatur hat erst die neuere Zeit festgestellt und damit auch die Stellung der Literaturgeschichte bestimmt.

Dieser Begriffsbestimmung zufolge ist Literatur in allgemeinster Bedeutung die Gesammtheit der menschlichen Geisteserzeugnisse, welche durch Vermittelung der Sprache, der Schrift oder des Bücherdruckes zur sinnlichen Erscheinung gebracht worden sind, ganz abgesehen von der sachlichen und formalen Verschiedenheit derselben. Die allgemeine Literaturgeschichte im weitesten Sinne hat also die Aufgabe, Sichtung und Ordnung in die ungeheure Masse menschlicher Geistesprodukte zu bringen, auf welche die gegebene Begriffsbestimmung Anwendung findet. Daß eine solche allgemeine Literaturgeschichte zu schreiben, welche wirklich Geschichte zu heißen verdiente, die Dauer von einem, die Dauer von zehn Menschenleben nicht ausreicht, liegt am Tage, um so mehr, da dieses Ideal einer Geschichte der Literatur zugleich Kulturgeschichte sein, d. h. alles in den Kreis ihrer Betrachtung ziehen müßte, was immer dazu beigetragen hat, die Menschheit aus dem Naturstande zur materiellen und intellektuellen, sittlichen und socialen Bildung heraufzuführen.

Von dem allgemeinen Begriffe der Literatur zweigt sich sodann 1) der Begriff der Fachliteratur ab, dessen Folgerung ist, daß es Literaturgeschichten der einzelnen Künste und Wissenschaften geben kann und wirklich gibt, und ebenso 2) der Begriff der Nationalliteratur. Unter dieser begreift man alle diejenigen Hervorbringungen in Sprache, Schrift und Druck, welche vermöge ihres Inhalts und ihrer Form allen gebildeten Menschen bekannt und vertraut oder wenigstens zugänglich sind, demnach wesentlich das auf künstlerischem Wege geschaffene Schriftthum, die Werke der Poesie und schönen Prosa, welche, auch abgesehen von den sprachlichen Unterschieden, durch einen eigenthümlich-nationalen Geist und Ton von den entsprechenden literarischen Erzeugnissen anderer Nationen sich unterscheiden. Freilich dürfte sich dieser Begriff von Nationalliteratur nicht immer streng festhalten und durchführen lassen, weil in der modernen Kunstdichtung die „eigenthümlich-nationalen" Töne vielfach verwischt und getrübt sind oder auch buntwechselnd in einander spielen.

Die Wissenschaft der Literaturgeschichte ist nicht von heute oder gestern. Ihre unscheinbaren Anfänge lassen sich in die antike Welt zurückverfolgen, wo in den Schriften der Griechen Strabon, Pausanias, Athenäos, Philistratos, Diogenes von Laerte, Dionysios von Halikarnaß und der Römer Varro, Cicero, Plinius, Quintilian, Gellius, Suetonius mehr oder weniger deutliche Spuren literarhistorischer Thätigkeit anzutreffen sind. Indessen ist die Bedeutsamkeit der Literarhistorik erst in neuerer Zeit zu voller Anerkennung gelangt, seitdem erkannt worden, daß die Kenntniß der Literatur der Schlüssel zu aller Geschichtekunde ist. Noch mehr, die Geschichte der Literatur ist die ideale Geschichte der Menschheit selbst, weil ja die Literaturen der verschiedenen Völker die höchste Blüthe ihres Wesens, die beste und schönste Errungenschaft ihrer Kulturarbeit ausmachen.

Zu dieser hohen, aber nur gerechten Schätzung ist die Literaturhistorik insbesondere in Deutschland gediehen, weil den Deutschen vor allen anderen Nationen die universelle Empfänglichkeit verliehen ward, die Weltsprache der Poesie zu hören und zu verstehen, d. h. alle die verschiedenen Klänge heimischer und fremder, urältester und jüngster Gemüths- und Geistesoffenbarung zu beachten, zu werthen und zu genießen. So haben denn, nach dem wegbahnenden Vorgang der Lambeck, Morhof, Reimann, Fabricius, Stoll, Bertram, Jöcher, Meusel, Jördens, Wald, Bouginé und Blankenburg, Johann Gottfried Eichhorn, Ludwig Wachler und Friedrich Bouterwek die allgemeine Geschichteschreibung der Literatur begründet, nachdem auch ein Lessing, Herder und Göthe dieselbe im Einzelnen gefördert hatten.[1]) Es ist

[1]) Eichhorn: „Literärgeschichte", N. A. 1815, und „Geschichte der Literatur", 1805 fg. (unvollendet). Wachler: Handbuch der Geschichte der Literatur, 3. Umarbeitung, 1833.

jedoch das Verdienſt der romantiſchen Schule und zwar namentlich das Verdienſt von Auguſt Wilhelm Schlegel, Friedrich Schlegel und Ludwig Tieck, daß die allgemeine Literarhiſtorik in Deutſchland auf umfaſſendere und ſolidere Grundlagen geſtellt, mit philoſophiſchem Geiſte durchdrungen und in wirklich geſchichtlichem Sinne behandelt wurde. Unter ſehr verſchiedenen Geſichtspunkten freilich, wie ja ſchon Friedrich Schlegel die antike und die moderne Literatur mit der Brille mittelalterlicher Katholicität anſah oder ſie ſo anzuſehen ſich anſtellte.[1])

Seither iſt es auf der Baſis von ſprachwiſſenſchaftlichen, kulturgeſchichtlichen und literarhiſtoriſchen Forſchungen und Findungen weiteſten Umfangs wenigſtens annähernd möglich geworden, den Verſuch, eine allgemeine Geſchichte der Literatur zu ſchreiben, zu unternehmen. Daß auch heute noch nur von einem „Verſuche“ die Rede ſein kann, wird jeder beſcheiden zugeben, welcher die ungeheure Weite des zu durchmeſſenden Bereichs und die unermeſſliche Fülle und Mannigfaltigkeit der innerhalb dieſes Bereiches heimiſchen Erſcheinungen einigermaßen zu überblicken vermag. Im umfaſſendſten Sinne wagte den Verſuch J. G. Th. Gräße („Lehrbuch einer allgemeinen Literärgeſchichte“, 1837 fg., und „Handbuch der allgemeinen Literaturgeſchichte“, 1844 fg.), aber freilich weit mehr nur vom bibliographiſchen als vom hiſtoriſchen Standpunkt aus, ohne es zu einer dialektiſchen Durchdringung des Stoffes bringen zu können, im Ganzen geiſtlos, im Einzelnen unzuverläſſig. Karl Roſenkranz ſodann gab in ſeinem „Handbuch einer allgemeinen Geſchichte der Poeſie“ (1832) eine geſchickt gemachte Kompilation; in ſeinem ſpäteren Buch „Die Poeſie und ihre Geſchichte“ (1855) dagegen eine ſelbſtändige und geiſtvoll durchgeführte Entwickelung der poetiſchen Ideale der Völker. Raſcheren Schrittes durchmaß daſſelbe Gebiet Karl Fortlage in ſeinen „Vorleſungen über die Geſchichte der Poeſie“ (1839), manche Partie mit dem Brillantfeuer einer genialen Auffaſſung beleuchtend.

Bouterwek: Geſchichte der Poeſie und Beredſamkeit ſeit dem Ende des 13. Jahrhunderts, 1812 fg. Hierher kann man auch ziehen: Sismondi »Littérature du midi de l'Europe« (1813), Villemain »Cours de litterature« (1828—41) und Hallam »Introduktion to the literature of Europe in the 15., 16. and 17. cent.« (1837—39). Endlich Fr. v. Raumer: Handbuch zur Geſchichte der Literatur (1864) und G. Dierck: Literaturtafeln (1878).

[1]) „Vorleſungen über die Geſchichte der alten und neuen Literatur“ (gehalten in Wien 1812), N. A. mit der Fortſetzung von Th. Mundt, 2 Bde. 1841. Von A. W. Schlegel gehören hierher insbeſondere ſeine „Vorleſungen über dramatiſche Kunſt und Literatur“. (Sämmtl. Werke, Bd. 5—6.) Daſſelbe Thema, aber von weiterſchauendem Standpunkt einer vorgeſchrittenen Literarhiſtorik aus hat J. L. Klein behandelt in ſeiner „Geſchichte des Drama's“ (1865 fg. 13 Bde.), einer der fleißigſten und eigenartigſten Leiſtungen auf dem Gebiete literargeſchichtlicher Forſchung und Darſtellung, aber leider formlos und ſchrullenhaft.

Theodor Mundts „Allgemeine Literaturgeschichte", 3 Bde. (1846) bringt in einzelnen Abschnitten lichtvolle Uebersichten und treffende Urtheile, trägt aber im Ganzen den flüchtigen Feuilletonzuschnitt. Weit besser vorbereitet und viel gründlicher ist Ferdinand Loise zu Werke gegangen in seiner umfassenden »Histoire de la Poésie«, von welcher 1858 bis 1878 die ersten 7 Bände erschienen sind, die Geschichte der morgenländischen, griechischen, römischen, christlich-romantischen, italischen, französischen und deutschen (bis zum 18. Jahrhundert) Dichtung enthaltend. Groß angelegt und mit liebevollem Verständniß durchgeführt ist Moriz Carriere's Werk „Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung und die Ideale der Menschheit" (1863 fg. 5 Bde., 3. Aufl. 1877), in welchem die Entfaltungsgeschichte der Dichtung einen breiten Raum einnimmt. Eine geistvoll vergleichende Charakteristik der literarischen Entwickelung des 19. Jahrhunderts gab der dänische Aesthetiker Georg Brandes in seinen an der kopenhagener Universität gehaltenen Vorlesungen über „die Hauptströmungen der Literatur" (deutsch von Strodtmann, 4 Bde. 1872. fg.)[1]. Ich selber habe eine Beispielesammlung des dichterischen Schaffens aller Völker und Zeiten zusammengestellt („Bildersal der Weltliteratur" 2. durchweg umgearbeitete Aufl. 2 Bde. 1869), wie so reich und vielseitig nur die deutsche Uebersetzungskunst sie möglich machte, jene universelle Gabe des Verständnisses und der Dolmetschung, welche sämmtliche Völkerstimmen der Erde zu einem „Weltgespräch" am deutschen Herde vereinigt.[2])

Das vorliegende Buch versucht gleichfalls eine „Allgemeine Geschichte der Literatur" zu geben, jedoch mit Bezugnahme auf die voranstehende Begriffsbestimmung der Literatur als Nationalliteratur. Sein Titel ist ein

---

[1]) Eine Fülle von Beiträgen zur allgemeinen Literarhistorie enthalten folgende Zeitschriften: Wiener Jahrbücher der Literatur. — Brockhaus'sche Blätter für literarische Unterhaltung. — Pfizer's Blätter zur Kunde der Literatur des Auslands. — Lehmann's und Engel's Magazin für die Literatur des Auslands. — Herrig's und Viehoff's Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. — Zarncke's Literar. Centralblatt. — Ebert's Jahrbücher für romanische und englische Literatur. — Gosche's Jahrbuch der Literaturgeschichte und Schnorr's Archiv für Literaturgeschichte. — „Unsere Zeit", red. von Gottschall. — Zeitschrift für vergleichende Literatur, red. von Meltzl. — „Deutsche Rundschau", red. von Rodenberg. — „Nord und Süd", red. von Lindau.

[2]) „Es ist mein Volk, das große,
Das sendet täglich aus
Die Söhn' aus seinem Schoße,
Zu führen in sein Haus
Die Völker aller Zungen,
Und wunderbar erklungen
Ist da ein Weltgespräch beim Schmaus." Rückert.

gerechtfertigter, insofern es die nationalliterarische Entwickelung sämmtlicher Völker des Erdkreises darzustellen sucht, welche nicht bloß, wie die wilden oder halbwilden Naturvölker, mündlich überlieferte Lieder, Sagen und Märchen besitzen oder wie die Azteken in Mexiko und die Inkas in Peru, nur literarische Bruchstücke hinterließen, sondern eine wirkliche literarische Geschichte hatten oder haben. Weil aber in neuerer und neuester Zeit über die literarischen (dichterischen) Leistungen der so eben erwähnten transatlantisch-indianischen Kulturvölker einiges Zuverlässige erkundet und verlautbart worden, so mag das Wichtigste davon episodisch hier eingeschaltet werden. Sind ja doch an einer andern Stelle dieses Buches die Bewohner von Anahuak und von Tavantinsuyu, wie die alten Mexikaner und Peruaner ihre Länder nannten, füglich nicht unterzubringen, ob zwar ethnographische Autoritäten (vorab J. J. v. Tschudi) sie als von der mongolischen Rasse Asiens ausgegangen bezeichnen. (Vgl. Bastian: die alten Kulturvölker von Amerika, 1878. Ausführliche Schilderungen, auf freilich nicht immer kritisch genug gesichtetem und gewerthetem Material beruhend, gab bekanntlich W. H. Prescott in seinen beiden berühmten Geschichtswerken »History of the conquest of Mexico« und »History of the conquest of Peru«). Die beiden Hauptgewährsmänner für die Kenntniß mexikanischer und peruanischer Zustände vor der Eroberung Anahuaks durch Cortez und Peru's durch Pizarro sind indianische Schriftsteller: Fernando de Alva Ixtlilxochitl, ein Nachkomme der Könige von Tezkuko, welcher zu Anfang des 16. Jahrunderts schrieb, und Garcilasso de la Vega, von mütterlicher Seite ein Abkömmling der peruanischen Inkas, ebenfalls im genannten Jahrhundert schriftstellerisch thätig. Jener hat in seinen spanisch geschriebenen »Relaciones«, dieser in seinen »Commentarios reales« niedergelegt, was von der Vergangenheit Anahuaks und Tavantinsuyu's überliefert war oder in seiner eigenen und in seiner Volks- und Zeitgenossen Erinnerung lebte.

Wir wissen demnach, daß in allem Ernste von einer aztekischen und peruanischen Kultur gesprochen werden darf, obzwar nicht verschwiegen werden kann, daß in dieser Kultur einem hohen Grade von gesellschaftlicher Verfeinerung wiederum die abstoßendste Barbarei sich gesellte (der Menschenopfergräuel, besonders bei den Azteken). Neben der „Dämmerung einer wissenschaftlichen Bildung", wie Prescott sich ausdrückt, und neben einer sehr bedeutend entwickelten Technik gewahren wir eine rege Thätigkeit in den bildenden und redenden Künsten. Als Mittel schriftlicher Aufzeichnung, bedienten sich die Azteken der Bilderschrift, die Peruaner der Knoten- („Quippus-") Schrift. Die dichterischen Aeußerungen der Azteken in Mexiko, welche sich in den Formen der Heldensage, des religiösen Hymnus und des geselligen Liedes bewegten, sind uns verloren. Dagegen hat uns Ixtlilxochitl

mehrere Dichtungen des aztekisch-tezkukanischen Königs Nezahualkoyotl aus dem 15. Jahrhundert überliefert. Wir erfahren aus denselben, daß der indianische König-Dichter über Welt und Menschen gedacht habe wie der hebräische König-Dichter Salomon, falls nämlich diesem der „Koheleth" zugeschrieben werden könnte, d. h. wie ein Weiser und Pessimist. Inmitten der Pracht seiner Schlösser und Gärten am See von Tezkuko hat Nezahualkoyotl das alte und ewigjunge Thema „Vergänglichkeit" stimmungsvoll glossirt[1]). Auch die Peruaner besaßen eine Liederdichtung und eine dichterisch entwickelte Götter- und Heldensage. Von jener sind nur einzelne spärliche Klänge erhalten, von dieser nur etliche kurze Bruchstücke, wie das bekannte Bittlied „An die Regengöttin". Ein weit kostbareres Stück der dichterischen Hinterlassenschaft Altperu's, ja geradezu das kostbarste ist ein Drama, wie uns denn bestimmt bezeugt wird, daß die Aufführung von Schauspielen eine der Hauptergötzlichkeiten des Inkahofes von Cuzko ausgemacht habe. Das in Rede stehende Drama ist nach seinen Hauptheld „Ollanta" betitelt und bruchstücksweise zuerst 1837 bekannt worden. Die vollständige Bekanntmachung des in der Kechuasprache verfassten Urtextes mit Beifügung einer wortgetreuen Verdeutschung verdanken wir J. J. von Tschudi[2]). Den Inhalt bildet eine Liebesgeschichte. Ollanta, ein großer Krieger, außerhalb des Inka-Adels geboren, hat die hingebende Liebe der Prinzessin Cusi Coyllur, einer Tochter des Inka Pachacutek, gewonnen. Der Inka versagt, freilich zu spät, dem Helden die Hand der Tochter und kerkert diese ein. Nun fängt Ollanta eine Rebellion an, verschanzt sich in einer Festung und wird erst nach 10 Jahren, als Tupak Yupanki, Pachacuteks Sohn und Cusi Coyllurs Bruder, Inka geworden, mittels einer List überwältigt und als Gefangener vor seinen Schwager gebracht. Derweil hat aber Ima Sumak, das von Cusi Coyllur geborene Töchterlein, die eingemauerte

---

[1]) „Allen irdischen Dingen ist ihr Ende bereitet. Inmitten der fröhlichen Laufbahn ihres Glanzes und ihrer Eitelkeit geht ihnen die Kraft aus und sie werden zu Staub. Das ganze Erdrund ist nichts als ein Grab (toda la redondez de la tierra es un sepulcro) und alles, was darauf lebt, wird einst darunter begraben werden. Die Dinge von gestern sind heute nicht mehr und die Dinge von heute werden vielleicht schon morgen nicht mehr sein. Die einst auf Thronen gesessen, Versammlungen gelenkt, Heere befehligt, Länder erobert, göttliche Verehrung gefordert, der Macht, der Herrschaft, dem Ruhme nachgejagt haben, wo sind sie jetzt? Verschwunden mit all ihrer Herrlichkeit gleich dem Rauche, der aus dem Krater des Popokatepetl aufsteigt und spurlos verschwindet." Ganz wie unser Schiller: — „Rauch ist alles irdische Wesen."

[2]) Ollanta. Ein altperuanisches Drama. Uebersetzt und kommentirt von J. J. von Tschudi, 1875. Ollanta. Peruanisches Originaldrama aus der Inka-Zeit. Nach Tschudi's wörtlicher Verdeutschung metrisch bearbeitet von Albrecht Graf Wickenburg, 1876. Ollanta. Peruanisches Drama aus der Zeit der Inka. Aus dem kritisch bearbeiteten Grundtext metrisch übersetzt von G. Flamberg, 1877.

Mutter aufgefunden und die Befreiung derſelben veranlaſſt. Vor dem Thron ihres Bruders und Schwagers finden ſich Held und Heldin wieder und das Stück ſchließt mit Verzeihung und Verſöhnung. Kenner der dramatiſchen Literatur Spaniens werden ſich nicht der Bemerkung entſchlagen können, daß „Ollanta“ in der ganzen Struktur, in der Anlage der Charaktere, in der Führung der Handlung, in der ganzen Stiliſirung eine verdächtige Aehnlichkeit mit der ſpaniſchen Art und Weiſe habe, und dieſe Aehnlichkeit hat die Behauptung veranlaſſt, daß der 1816 verſtorbene Pfarrer von Sicuani, Valdez, deſſen Neffe und Erbe Narciſo Cuentas zuerſt im Beſitze der Originalhandſchrift geweſen ſei, der Verfaſſer wäre. Dagegen beſteht Tſchudi in der ſcharfſinnigen und kenntnißreichen Einleitung zu ſeiner Ausgabe nachdrücklich auf dem Alter und der Echtheit des Stückes, welches unlange nach der ſpaniſchen Eroberung Peru's aus der mündlichen Ueberlieferung zur ſchriftlichen Aufzeichnung gelangt ſei, wahrſcheinlich durch einen Dominikanermönch. Die altperuaniſche Echtheit des „Ollanta“ vorausgeſetzt, hätten wir in dieſem Drama, auch abgeſehen von den wirklich dichteriſch-ſchönen Zügen, welche daſſelbe aufweiſt, das bedeutſamſte Denkmal zu ſchätzen, welches die intellektuelle Kultur der voreuropäiſchen Zeit Amerika's aufgeſtellt hat.....

In Wiederaufnahme des vorhin fallen gelaſſenen Fadens der Einleitung iſt zu ſagen: das Wort „allgemein“ im Titel meiner Arbeit iſt, wie ſchon angedeutet worden, nur geographiſch, nicht aber ſtofflich zu nehmen; denn Plan und Zweck derſelben ſchloß die Berückſichtigung der philoſophiſchen, philologiſchen, theologiſchen, juriſtiſchen, mediciniſchen, geographiſchen, ethnographiſchen, archäologiſchen, pädagogiſchen, ſtaatswiſſenſchaftlichen, mathematiſchen, techniſchen und naturwiſſenſchaftlichen Literatur von vorherein aus. Dagegen glaubte ich der dichteriſchen die geſchichtliche, wenigſtens überſichtlich, geſellen zu müſſen, weil die Geſchichteſchreibung als hiſtoriſche Kunſt neben dem wiſſenſchaftlichen auch das äſthetiſche Intereſſe in Anſpruch nimmt und bei uns mehr und mehr die Bedeutung eines integrirenden Theils der Nationalliteratur gewonnen hat.

Ein großes Gemälde thut ſich unſern Blicken auf und eine weite Wanderung liegt vor uns. Sie führt hinauf in das graueſte Alterthum und reicht herein in die Gegenwart. Zuerſt verlangt der Orient, die alte Menſchenheimat, unſere Aufmerkſamkeit. Wir ſind in China Zeugen der literariſchen Wirkungen einer vorwiegend auf das Verſtändige, Praktiſche gerichteten ab und zu mit einem ſentimalen Beigeſchmack verſetzten Kultur, welche zu einem in unſeren Augen putzigen Formelweſen erſtarrt iſt. In dem benachbarten und raſſeverwandten Japan dagegen zeigt die Literatur, ſoweit unſere bis jetzt ſehr beſchränkte Kenntniß derſelben ein Urtheil geſtattet, ſowohl eine reichere Entfaltung des Gemüthslebens als auch eine kräftigere

Gestaltungskraft der Phantasie auf. Treten wir in das alte Indien herüber, so umfängt uns ein magisches Helldunkel, eine schwüle Zauberatmosphäre. Das „zarte Seel'chen", die Phantasie, hat hier den Körper einer Riesin angenommen, deren Gehirn die ungeheuerlichsten Gebilde, deren Lippen die undenkbarsten Märchen neben den lieblichsten Liedern und tiefsinnigsten Weisheitsprüchen entquellen und in deren geheimnißtiefen Augen eine quälerische, fanatische Mystik brütet, die sich von einem Extrem ins andere wirft, aus den Orgien der Wollust in die Orgien der Bußqual und umgekehrt. Zersplittert sich die indische Phantasie in tausenderlei Gestalten, zerfließt sie ins Unendliche und Unfassbare, so versteinert dagegen die ägyptische zu Gebilden einer durchdachttheologischen Gestaltung der religiösen Idee, zu Denkmälern einer strenghierarchischen Fassung und Führung des Lebens. Aehnlich geht das hebräische Ideal mit starrer Folgerichtigkeit auf ein Ziel los, auf die Schaffung, Verehrung und unbewußte Befehdung eines Nationalgottes, welcher als ein rein geistiges Wesen, als freie Persönlichkeit der Natur gegenübergestellt wird. Anders in Arabien, dessen ursprüngliche Poesie rein ist von jeder theologischen Beimischung und in großartig-einfacher Weise die Urzustände eines hochsinnigen Kriegervolkes widerspiegelt, während der später hinzutretende Mohammedanismus zwar ihre Kraft schwächt, ihr aber zum Ersatz dafür eine große Vielseitigkeit und Beweglichkeit verleiht. In der persischen Literatur sehen wir die einzelnen Stralen orientalischer Phantasie und Bildung wie in einem Brennpunkt zusammenfließen. Die persische Epik beruht wesentlich auf dem Dualismus einer Religion, welche zur monotheistisch-hebräischen einen so eigenthümlichen Gegensatz bildet; die persische Didaktik fasst die Ideen morgenländischer Weisheit in die klaren Vorschriften praktischer Lebensphilosophie, in der persischen Lyrik vertieft sich der menschliche Gedanke in die Irrgänge mystischer Spekulation oder aber beginnt er einen lachenden Kampf gegen die theologische Abstraktion. Von der türkischen Literatur ist nur zu sagen, daß sie die Töne der arabischen und persischen mit ganz unselbständigem Eklekticismus echot. An die Stelle der ungezügelten Phantasie, des Grundtypus der orientalischen Literatur im Ganzen und Großen, setzt Hellas die Schönheit, deren Gesetz und Maß seine literarische und künstlerische Thätigkeit durchweg bestimmt. Edler und würdevoller Humanismus ist der Charakter des hellenischen Ideals, welcher sich in bewußter Freiheit in allen Gattungen der Poesie offenbart. Vom kindlich-naiven Epos geht Griechenland zu jünglingsfrischer Lyrik und zum schön ausgereiften Drama vor, in welchem gleichsam die vereinten Kräfte des Mannesalters sich kundgeben, während es auch seine Philosophie, seine Redekunst und Historik, wie seine Religion, wie sein ganzes Leben, künstlerisch hellt und rundet. Der Charakter der römischen Literatur ist Nachahmung, denn die Begabung und

Bestimmung der Römer lag nach einer andern Seite hin: sie bethätigte und erfüllte sich in der Staats-, Kriegs- und Rechtskunst, nicht zu vergessen die Unrechtskunst. Auf dem Schutt der antiken Welt, welche in ihrer Altersschwäche durch das Christenthum geistig überwunden und durch die Völkerwanderung materiell in Trümmer geschlagen worden war, erhob sich sodann als Basis der modernen Literatur im weitesten Sinne das christliche Dogma und die christliche Mythologie. Ihre Tochter, die Romantik, wurde die Muse der Dichtung des Mittelalters und schlug zuerst in Frankreich ihren Wohnsitz auf. Von hier aus beherrschten ihre Anregungen und Eingebungen die Literatur sämmtlicher west- und süd-europäischer Nationen. Am wenigsten unbedingt war ihr die italische Literatur unterworfen, weil in Italien der romantische Geist von vornherein in der angebahnten Bekanntschaft mit dem antiken ein Gegengewicht fand, was aber für die Entwickelung der italischen Poesie eben kein Glück war, indem die klassische Reminiscenz dieselbe schon in ihren Anfängen zu einer unvolksthümlich-gelehrten machte. Am reinsten, reichsten und volksmäßigsten erblühte die romantische Dichtung auf der pyrenäischen Halbinsel. Die spanische Literatur, von der volksthümlichen Romanzen-Epik zur kunstmäßigen Lyrik und von dieser zum auf religiöser Grundlage ruhenden Drama vorschreitend, darf sich rühmen, die nationalste der modernen Literaturen zu sein. Mit der spanischen wetteifert an organischer Gliederung die englische, welche ebenfalls auf dem Fundament der Volkspoesie den Triumph der Kunstdichtung, ein reiches und nationales Drama, aufgebaut hat. Die mittelalterlich-romantische Dichtung Deutschlands zeichnet sich vor der anderer Völker durch einen Zug seelenvoller Innigkeit aus und diesen Zug wußte sie nicht nur in aus der Fremde geholte romantische Stoffe, sondern auch in unsere altnationale, romantisch umgebildete Heldensage zu legen, wodurch allerdings die Ursprünglichkeit derselben sehr stark beeinträchtigt worden ist. Mit Frankreich und Italien theilt Deutschland den Mangel eines nationalen Theaters, dessen Hervorbildung aus mittelalterlich-religiösen Elementen bei uns naturgemäß in einer Zeit hätte vor sich gehen müssen, wo der Tumult der Reformation und die Schrecken des dreißigjährigen Krieges unsere Nationalität in ihren Wurzeln bedrohten. Unberührt von romanischen Einflüssen, hat sich in der Poesie des alten Nordens eine Riesenhaftigkeit der Phantasie entfaltet, welche an die von Alt-Indien erinnert; nur daß hier alles weich und verschwommen, dort alles schroff und zackig ist. Auch die altslavische Volkspoesie hat sich, gleich der skandinavischen, unabhängig von der Romantik entwickelt und zeigt die Eigenthümlichkeit einer vorwiegend historischen Färbung; die moderne slavische Literatur dagegen ist, wie ja die moderne Kultur der Slaven überhaupt, durchweg ein Produkt der Nachahmung westeuropäischer Muster.

Schon im Mittelalter regte ſich die Ahnung eines Zuſammengehörens der europäiſchen Nationen, einer europäiſchen Völkerfamilie. Die Idee des Papſtthums ſowohl als der Gedanke einer Weltobmacht des „Heiligen Römiſchen Reiches Deutſcher Nation“ nährten dieſe Ahnung, welche durch die Kreuzzüge zeitweilig ſogar eine Wirklichkeit war. Daß die Kreuzzüge auch eine große literariſche Bedeutung hatten, indem ſie die Verbreitung des Geiſtes ſüdlicher Romantik nach dem Oſten und Norden unſeres Erdtheils weſentlich förderten, weiß jedermann. Ein dauernderes Band der Wechſelwirkung zwiſchen den europäiſchen Literaturen, als die angegebenen mittelalterlichen Motive gebildet hatten, wob ſich jedoch erſt vom 16. Jahrhundert an und zwar unter der Einwirkung der wieder erwachten klaſſiſchen Studien und des ſeine großartige reformiſtiſche Wirkſamkeit beginnenden *Skepticismus* und *Kriticismus*. Die Ueberlieferungen der antiken Welt, die griechiſch-römiſchen Literaturſchätze wurden mehr und mehr ein gemeinſames Gut aller Gebildeten. Wer ſich dieſes Beſitzthums mit dem meiſten Geſchick und Eifer zu bedienen wußte, hatte die Lenkung der literariſchen Bewegung Europa's. So war im 16. Jahrhundert dieſe Führerſchaft bei den deutſchen Humaniſten und Reformatoren, während im 17. die italiſche und ſpaniſche, im 18. die franzöſiſche, im 19. endlich die engliſche und abermals die deutſche Literatur den Ton angab und angibt. An italiſche und ſpaniſche Vorbilder ſich lehnend, ſtellte Frankreich am Wendepunkt des 17. und 18. Jahrhunderts für die gelehrte *Hofdichtung* die „klaſſiſchen“ Muſter auf, wie es ſpäter durch ſeine *ſkeptiſche* und *revolutionäre* Literatur die Emancipation der Geiſter vom kirchlichen und politiſchen Dogma ſignaliſirte. Dann kam England an die Reihe, um mit den geſunden Elementen ſeiner ältern und neuern Dichtung, insbeſondere mit ſhakſpeare'ſchen, die *deutſche Klaſſik* zu befruchten, und von dieſer, wie von der ihr auf dem Fuße nachtretenden *deutſchen Neu-Romantik* gingen ſofort leuchtende und zündende Stralen in alle Länder aus. Die Pſeudoklaſſik wurde in Frankreich, Italien und Spanien geſtürzt und dieſe Nationen, ſowie die Skandinaven und Slaven, die Magyaren und Neugriechen, allen voran und mit glänzendſtem Erfolge die Engländer, bedienten ſich der *neuromantiſch-nationalen* Anſchauungen als eines Verjüngungsmittels ihres Schriftthums. Zu den wieder erweckten romantiſchen Motiven geſellten ſich aber, vorab in Frankreich, Motive modernſter Natur, welche man, weil ſie ſich mit den geſellſchaftlichen Schäden, Konflikten und Problemen befaſſen, *ſociale* zu nennen pflegt. Spuren dieſes aus Frankreich importirten Socialismus begegnet man überall in der europäiſchen Literaturthätigkeit der neueſten Zeit. Doch hat die Schwindelperiode dieſer urſprünglich aus einer Miſchung von Wertherismus und Childe-Haroldismus entſprungenen Richtung bereits ausgelärmt. Für die deutſche Literatur iſt mit Schöpfungen wie Göthe's Hermann

Digitized by Google

und Dorothea, Schillers Wallenstein und Tell, Heinrich von Kleists Hermannsschlacht und Körners Kriegslyrik die Wendung vom Kosmopolitismus zum Nationalismus eingetreten. Seitdem die jungdeutsche Französelei vorübergegangen, wie andere französische Tagesmoden auch vorübergehen, ist es den Deutschen mehr und mehr zum Bewußtsein gekommen, daß die Idee des Vaterlandes die Seele aller Kulturarbeit sein müsse und demnach auch das Grundmotiv der Literatur. In diesem Princip, welches, richtig gefasst und richtig angewandt, unserer Universalität keinen Abbruch thut, lag die Hoffnung auf den Ausbau der Einheit, Macht und Größe unseres Volkes, — eine Hoffnung, welche mittels des wundersam heldisch und herrlich geführten Krieges von 1870—71 schöner, als die begeistertste Vaterlandsliebe je zu ahnen gewagt hätte, sich zu erfüllen begonnen hat. Und worauf wir am meisten stolz sein dürfen, ist, daß unsere nationale Wiedergeburt eine Zeugung des Geistes war, bevor sie ein Werk der materiellen Kraft wurde. Die Idee der deutschen Einheit ging der politischen That voran wie der Blitz dem Donner. Auf dem Amboß geduldiger Kulturarbeit hat der Hammer des Gedankens das deutsche Siegesschwert geschmiedet und alle, welche mitschufen an unserer Wissenschaft und Literatur, an unserer Philosophie, Geschichteschreibung, bildenden Kunst, Dichtung und Musik, haben auch mitgeschaffen an dem neuen deutschen Reichsbau.

Das Rassegefühl und die nationale Stimmung sind übrigens allenthalben in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts bedingende und bestimmende Motive geworden. Wie mächtig diese gewirkt, beweist die geschichtliche Entwickelung der Zeit, welche die verschwommene Weltbürgerlichkeit des 18. Jahrhunderts beiseite gestellt hat und entschieden auf die Schaffung von Nationalstaaten ausgeht. Allerdings ermangelt diese Strömung nicht der Gegenströmung. Denn die socialistische und kommunistische Doktrin — jene ist nur das Feigenblatt für diese — predigt ja die Niederbrechung aller nationalen Schranken und träumt von einer Zusammenrührung aller Rassen und Völker zu einem gräulichen Menschheitsbrei. Daß aber die atheistisch-kommunistisch-revolutionäre Lehre die Literatur der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts sehr kräftig beeinflußt hat, liegt am Tage. Eine noch stärkere Beeinflussung übten die Naturwissenschaften, deren mehr und mehr einseitig und geistlos-materialistisch gewordene Betreibung zur Verkehrung des in gewissen Gränzen vollberechtigten Realismus der modernen und modernsten Literatur in plattbanausischen Materialismus sehr viel beigetragen hat. Daher die traurige Erscheinung, daß zu unserer Zeit nicht allein der vornehme und der geringe Lesepöbel, sondern auch Leute, die sich für gebildet halten und sogar gelehrt thun, in der Poesie nur einen Kopirapparat sehen wollen, dazu bestimmt, die gemeine Wirklichkeit mittels Worten zu photographiren. Es ist möglich, daß solche Prosa die Nationalliteraturen

mehr und mehr und zeitweilig völlig zur Zerfahrenheit und Ohnmacht herabdrücken wird. Aber gewiß iſt, daß eine Zeit kommen muß, wo die Menſchen erfahren werden, daß aus dem goldenen Kalb des Materialismus, um welches ſie dermalen wahnwitzig tanzen, weiter nichts als ein bleierner Ochſe werden könne. Inmitten der troſtloſen Ernüchterung, welche dem materialiſtiſchen Rauſch unbedingt folgen muß, wird die Poeſie ihr heiliges Amt wieder aufnehmen und üben, das Amt, die Beſeelerin der Natur zu ſein und die Lehrerin und Rächerin, die Beflüglerin und Tröſterin der Menſchheit.

Erſtes Kapitel.

Der Orient.

Soweit es der ſprachwiſſenſchaftlichen, mythologiſchen und hiſtoriſchen Forſchung bislang gelungen iſt, das über den Anfängen der Geſchichte der Menſchheit brütende Dunkel mälig zu lichten, darf als feſtſtehend angeſehen werden, daß die Ländermaſſen, welche auf der öſtlichen Halbkugel zwiſchen den Stromgebieten des Nils und des Hoangho ſich lagern, die Stätten älteſter Kultur geweſen ſeien. Die endgiltige Entſcheidung der noch immer ſchwebenden Streitfrage, wo die menſchliche Kulturarbeit zuerſt angehoben, ob in den Niederungen am gelben Fluſſe oder im ſchwarzerdigen Lande des Phtah oder in den Quellgebieten des Indus und Oxus, dürfte noch lange auf ſich warten laſſen. Vielleicht kann ſie, als zuletzt identiſch mit der Frage der Abkunft des Menſchengeſchlechts von einem oder von mehreren Urpaaren, gar nie unwiderſprechlich beantwortet werden. Immerhin iſt es das Wahrſcheinlichſte, daß die Kultur der Chineſen und der Aegypter, der Arier (Inder und Iraner) und der Semiten zwar nicht gleichzeitig, aber doch in nicht allzugroßen Zwiſchenräumen und von einander unabhängig ſich zu entwickeln begonnen habe, und zweifellos iſt, daß die Bildung dieſer Völker als die älteſte daſteht.

Oſtwärts alſo hat ſich der Blick deſſen, welcher die Geſchichte der geiſtigen Thaten des menſchlichen Geſchlechtes erzählen will, zuvörderſt zu wenden. Dort ſind die Quellen zu ſuchen, von welchen Ströme von Nationen über den Erdboden ausgegangen. Dort ſchritt der Menſch am Stabe der religiöſen Idee zuerſt aus dem Kreiſe der Thierheit heraus, den Blick himmelwärts hebend, die leuchtenden Geſtirne um eine Antwort auf die Räthſelfrage ſeines Daſeins anzugehen. Dort zuerſt wandelte ſich der Menſch vom ſchweifenden Jäger und Nomaden zum ſeßhaften Ackerbauer, um auf der Grundlage dieſer Lebensweiſe ſociale und ſtaatliche Geſittung, Kult, Kunſt und Wiſſenſchaft aufzubauen. Dort demnach, wo zu allen materiellen, ideellen und ſittlichen Errungenſchaften der Menſchheit der Grund gelegt

worden ist, hat sich auch die Phantasie zuerst schaffungskräftig geregt, um wie die Wunder des Universums so die Tiefen der Menschenbrust zu beleuchten, die Idee der Religion mythologisch auseinanderzufalten und die Erinnerung an Vergangenes sagenhaft zu gestalten. So sind die Pfade, welche in ältesten Zeiten der menschliche Genius gewandelt, in der Literatur der Orientalen zu suchen und auch zu finden. Denn der Orient ist für uns kein verschlossenes Buch mehr. Von älteren Versuchen, die Siegel desselben aufzuthun, zu schweigen, ist von der Zeit an, wo im vorigen Jahrhundert des berühmten Engländers G. Jones sechs Bücher Kommentarien über die asiatische Poesie (Poëseos asiaticae commentar. libr. VI., 1777) veröffentlicht wurden, das deutsche Dichterwort: „Fern im Osten wird es helle, alte Zeiten werden jung" — schön in Erfüllung gegangen. Eine emsige Schar von englischen, französischen, italischen, deutschen und russischen Gelehrten hat uns die literarischen Schätze des Morgenlandes mit glücklichstem Erfolge nahe gebracht, als Sprachforscher, Archäologen, Erläuterer und Uebersetzer.[1])

Die ganze Literatur des Orients trägt ein dichterisches Gepräge, weil die Phantasie der Grundcharakter seiner gesammten Geistesthätigkeit war und ist. Nicht als ob es dieser Literatur an Gefühl, an Geist, an Witz fehlte, aber die Einbildungskraft bleibt, wenn wir die Chinesen ausnehmen, doch immer das übermächtige Motiv alles Dichtens und Denkens der morgenländischen Völker. Diese überreich quillende Phantastik hat die Orientalen mit sehr wenigen Ausnahmen verhindert, das künstlerische Maß und die harmonische Selbstbeschränkung zu finden. Ihrem Phantasie-Ideal fehlt die plastische Fixirung. Sie vermochten nicht zu der Einsicht durchzudringen, daß reinste Schönheit nur in der Umgränzung des Menschlichen zu finden sei. Ein endloses Gewoge zauberhaft dahinhuschender, sich drängender und verdrängender Bilder, Gemälde ohne Schatten und Perspektive, ein Zerfließen und Zerflattern der Gestalten in's Nebelhafte, Ungeheuerliche, ein Verflüchtigen alles Wesenhaften und Thatsächlichen in Symbolik und Allegorie, ein Versäuseln des Gedankens in mystischen Dunstwolken, ein

[1]) Wir Deutschen besitzen einen Reichthum von Dolmetschungen orientalischer Dichtung, wie ihn kein zweites Volk aufzuweisen hat. Eine sehr umfassende, mit Kenntniß und Geschmack getroffene Auswahl aus diesem Reichthum gibt die „Polyglotte der orientalischen Poesie. In metrischen Uebersetzungen deutscher Dichter". Mit Einleitungen und Anmerkungen von H. Jolowicz, 1853. — Von dem Gange, den Mühsalen und Ergebnissen der Studien und Arbeiten, welche die europäische Gelehrsamkeit, der sprachwissenschaftlichen, kulturgeschichtlichen und literarhistorischen Erforschung des Morgenlandes widmete, geben allseitig-belehrendes Zeugniß die stattlichen Bändereihen der „Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft", das »Journal of the asiatic society« und das »Journal asiatique«.

Herabsinken des Hohen und Idealen in gemeine Sinnlichkeit und lascive Genußgier, ein orgiastischer Rausch von Wollust und Grausamkeit, dazwischen erhabene Orakeltöne, Sprüche tiefsinniger Weisheit, innige Herzenslaute: — so ist die orientalische Poesie. Im übrigen folgte sie, soweit bis jetzt ein abschließendes Urtheil hierüber möglich ist, überall, wo sie einer selbstständigen Entwickelung genoß, den allgemeinen Entwickelungsgesetzen literarischen Schaffens, welchen zufolge die poetische Aeußerung vor der prosaischen sich bildete, die Volkspoesie als Wegbahnerin der Kunstdichtung voranschritt und innerhalb der letzteren erst die episch-lyrische, dann die strengepische, hierauf die reinlyrische und endlich die dramatische Form zur Gestaltung und Geltung gelangte. Was das Drama angeht, so muß inbetreff desselben freilich sogleich eine Einschränkung gemacht werden, indem selbst die bedeutendsten dramatischen Anläufe der Orientalen, also die der indischen Dramatiker, das Wesen dieser Kunstgattung nicht erreichten. Denn dieses Wesen beruht auf der freien Selbstbestimmung des Individuums und zu solchem Individualismus ist der orientalische Geist nirgends vollständig gelangt. Nicht im Ormuzddienst, selbst im Jahvethum nicht, von Brahmismus und Buddhismus gar nicht zu reden; und daß vollends der bleierne Fatalismus des Islâm nicht geeignet war, die dramatische Poesie zu begünstigen, liegt auf der Hand. Ebenso unzulänglich wie die Dramatik war und blieb die historische Kunst der Orientalen. Ihre Geschichtschreibung ist, mit sehr spärlichen Ausnahmen, nur ein kritikloses Erzählen nach dem Hörensagen, und da der poetische Schmuck im Orient ein wesentliches Zubehör des historischen Stils, so ist einleuchtend, wie leicht hier das Wesen dem Schein geopfert werden konnte und mußte. Alle morgenländische Historik erinnert daher mehr oder weniger an die Geschichte von jenem tatarischen Chan und seinem Spaßmacher. Der Chan hatte sein Leben und seine Thaten durch seinen Hofhistoriographen beschreiben lassen und gab diesem Werke den Titel „Tausend und eine Wahrheit", worauf ihm sein Hofnarr als richtigeren Titel „Tausend und ein Märchen" vorschlug, was ihm freilich tausend und einen Streich auf die Fußsohlen eintrug, eine echtorientalische Antikritik einer unliebsamen Kritik.

1.

China.

Die Nationalliteratur eines Volkes ist zugleich Ausfluß und Spiegelung seines Nationalcharakters. Diese Erweiterung des berühmten buffon'schen Axioms: »Le style c'est l'homme!« findet auch auf die Chinesen Anwen-

dung. China nennt sich mit Fug das „Reich der Mitte", denn Zweck und Art seiner vieltausendjährigen Kultur war, zwischen Himmel und Erde die rechte Mitte zu halten. Dieser oberste Grundsatz bestimmte den religiösen, sittlichen, socialen und literarischen Charakter des Chinesenthums. Wir treffen da nichts von Indiens himmelstürmender Entsagung und Selbstpeinigung; nichts von des Zoroasterthums tapferem und kampffreudigem Haß des Bösen, da ist alles glatt, mild, nüchtern, philisterhaft, mittelmäßig; denn „die Tugend liegt in der Mitte", sagt Meng-tse. Maßhalten ist es, was das Universum im Gleichgewicht erhält, weßhalb denn Mäßigung in allen Dingen das Klügste und Beste. So ein chinesisch tugendhafter Philister ist in seiner Art auch so eine niedliche Kleinigkeit, wie die chinesische Lackwaaren- und Beinschnitzerei-Fabrikation sie liefert. Der Chinese in seiner Mittelmäßigkeit, hausbackenen Gemüthlichkeit und umständlichen Höflichkeit wäre das Urbild eines Fanatikers der Ordnung, falls er überhaupt Fanatiker sein könnte. Jedoch war und ist das chinesische Evangelium der Mittelmäßigkeit weit entfernt, alle seine Bekenner bei seinen Lehren festzuhalten. Im Schlechten und Frevelhaften hat auch China genug Extreme ausgebrütet. Wir wissen von chinesischen Kaisern, welche einen Zeitvertreib darin suchten, schwangeren Frauen den Leib aufschneiden, ihre Maitressen lebendig sieden, ihre Höflinge rösten zu lassen. Die höheren Stände waren schon frühzeitig durch die Bank verderbt. Weibische Eitelkeit und hofräthlicher Dekorationenschwindel, kriechende Niederträchtigkeit nach oben, brutaler Hochmuth nach unten, Falschheit und Heuchelei, Feilheit und Feigheit, Habsucht und raffinirte Wollust, das sind die Früchte, welche die chinesische Sittlichkeit in der Hof- und Beamtenwelt zeitigte.

Unter dem Volke hat mehr Einfachheit und Wahrhaftigkeit sich erhalten; mit einer fast beispiellosen Arbeitsamkeit verbindet sich in diesen Kreisen Genügsamkeit und ein gewisser leichter Lebensmuth, der aber auch leicht in sein Gegentheil umschlägt: Selbstmord ist unter allen Ständen sehr häufig. Als Höchstes schätzt der Chinese das Familienglück. Die Ehe ist ihm ein wichtiger, durch sorgfältige gesetzliche Bestimmungen geregelter Akt. Die Frau hat in China eine sociale Stellung und Geltung wie sonst in keinem Lande des Orients. Weibliche Sittsamkeit und Treue wird hoch gepriesen, das leichtverletzbare Wesen echter Weiblichkeit in zarten Bildern dargestellt. Das Verhältniß zwischen Eltern und Kindern ist ein inniges, und wie die Pflicht der Erziehung aufseiten der Eltern für eine heilige gilt, so aufseiten der Kinder die Fürsorge für das Alter der Eltern. Familienhaftigkeit und Familienpietät, die Glanzpunkte des Chinesenthums, sind zugleich die bestimmenden Elemente der staatlichen und literarischen Entwickelung desselben. Aber freilich wurden und werden Ehe- und Familienleben stark beeinträchtigt durch die Vielweiberei der Vornehmen sowie durch das gräuelvoll

wuchernde Prostitutionswesen. Als kleinzugeschnitten, gekünstelt, bizarr, verschnörkelt bezeichnen alle denkenden und unparteiischen Beobachter das Wesen der chinesischen Gesellschaft. Man kann die in steifem Zopfstil sich bewegende oder vielmehr beharrende das Rokoko der Menschheit nennen. Da der chinesischen Weltanschauung zufolge die irdische Bestimmung des Menschen seine wahre und einzige und ihm die Erde zur Erfüllung seiner Bestimmung angewiesen ist, so findet der Chinese die Verwirklichung seines Ideals im Staat und zwar im chinesischen Staat, welcher als wirklich gewordene Vernunft keinen andern als gleichberechtigt anerkennt. Nur der Chinese ist ein mit Vernunft und Bildung begabter Mensch, weil er chinesischer Staatsunterthan; alle übrigen Völker sind und bleiben Barbaren. Der Staat ist das Abbild des ewigen Zweifachen, Yang (Himmel) und Yn (Erde). Der Kaiser repräsentirt den Himmel, das Volk die Erde. Zwischen Himmel und Erde, d. h. zwischen Thron und Volk, bildet die strenggegliederte Beamtenhierarchie (Mandarinenthum) eine Mittelstufe. Staat und Kirche, Mandarinenthum und Priesterthum sind eins, das bürgerliche Gesetz ist das Sittengesetz, Gehorsam gegen die Staatsgesetze ist Frömmigkeit.

Die Sage will, um das Jahr 2950 v. Chr. habe Fo-hi unter dem von den Gebirgen Hochasiens nach China herabgestiegenen Volke durch Einführung der Ehe und anderer Ordnungen den chinesischen Staat begründet. Um 2350 v. Chr. habe dann Yao diesen Staat auf patriarchalisch-bureaukratischer Grundlage neu organisirt. Mit dem Yo beginnt um das Jahr 2200 v. Chr. die Dynastie Hia und hebt zugleich die strikte Verwirklichung der auf unbedingte Bevormundung des Volkes gerichteten chinesischen Staatsidee an. Da wir erst hier auf historischem Boden stehen, so sehen wir also schon bei den Anfängen seiner Geschichte das chinesische Volk unter die bureaukratische Schablone gebracht. Daraus erklärt sich, daß bereits in den älteren und ältesten Ueberlieferungen der Chinesen nicht etwa, wie in denen anderer Völker, das Wunderbare und Heldische vorschlägt, sondern ein praktisch-verständiger Ton, um nicht zu sagen ein nüchtern-philisterhafter. Es ist charakteristisch, daß China eigentlich gar keine Heldensage besitzt. Sogar schon das Dichten und Trachten der Fürsten seiner Sagengeschichte ist vielmehr ein prosaisch-schulmeisterliches als heldenhaftes, civilisatorisch allerdings, aber auch erzpedantisch und bureaukratisch. China's Helden sind Polizeikommissäre, seine Herroologie ist eine Sammlung von Verwaltungsedikten.

Wie immer es sich mit dem gepriesenen Patriarchalismus des chinesischen Systems in den Urzeiten verhalten haben mag, gewiß ist, dieses System war im 6. Jahrhundert v. Chr. einer so vollen Verderbniß verfallen, daß eine durchgreifende Reform dringend nöthig wurde. Der Reformer fand sich in Kong-futse oder Kong-tse, latinisirt Konfucius (550—479 v. Chr.). Im Staatsdienst stehend, beschäftigte sich dieser ausgezeichnete

Mann viel mit den alten Ueberlieferungen, sammelte, sichtete, ordnete und ergänzte die alten Schriftdenkmäler der chinesischen Kultur und trat dann, mit diesen Dokumenten ausgerüstet, als Religions- und Sittenlehrer unter seine verwilderten Zeitgenossen, ganz im chinesisch-konservativen Geist erklärend, daß er nicht als Neuerer komme, sondern nur als Erneuerer des Alten („Ich streue nur gleich dem Landmann empfangenen Samen unverändert in die Erde“[1]). Das Loos aller bedeutenden Menschen: Verkennung, Undank, Elend und Verfolgung, wurde auch ihm nicht erspart; aber sein Werk überlebte ihn und die dankbare Nachwelt verehrte ihn als „Fürsten der Weisheit“. Unter den Erläuterern und Ergänzern von Kongtse's Staatsphilosophie stehen Meng-tse (um 360 v. Chr.) und Tschu-tse (um 1150 n. Chr.) voran. Im Gegensatz zu der nationalchinesischen, durchaus auf das Diesseits und die Wirklichkeit gestellten Religions- und Staatslehre des Kong-tse hatte der etwas ältere Zeitgenosse desselben Lao-tse (geb. zu Ende des 7. Jahrh. v. Chr.), eine Sekte gestiftet, deren Grundsätze in dem „Tao-te-king“ niedergelegt sind. Diese Tao-Religion (Vernunftreligion) scheint aus dem Brahmismus entsprungen zu sein. Lao-tse lehrte nämlich: Der konkreten Vielheit der Dinge liegt eine abstrakte Einheit zu Grunde, die Vernunft (Tao, ganz ähnlich dem indischen Tad, Aum, Brahm). Es ist dies die Wurzel aller Wesen, es zweigt sich in die Dinge aus. Aber diese Auszweigung des Tao ist nur eine unwahre, scheinbare, d. h. die Welt der Erscheinungen ist nichtig und durch Verneinung derselben, durch gänzliches Sichversenken in sich selbst muß der Mensch diese Nichtigkeit, diesen Schein aufheben und zur Wiedervereinigung mit dem Tao nach dem Tode sich reif machen[2]).

Die Urkunden der geistigen Arbeit von Alt-China, wie Kong-tse sie gesammelt und redigirt hat, bilden die heiligen King (Bücher[3]) des Reiches

---

[1]) Die Art und Weise von Kong-tse's Philosophiren und Lehren kennzeichnen schon die ersten Sätze des berühmten, von einem seiner Schüler redigirten Buches „Ta-Hio“ (die erhabene Wissenschaft, aus dem Chinesischen übersetzt von R. v. Plänckner 1875): — „Die Fundamente der erhabenen Wissenschaft sind 1) die himmlische Tugend in ihrer ursprünglichen Reinheit und Vollkommenheit in sich herstellen; 2) die umfassendste Menschenliebe; 3) das feste Verharren im höchsten Gut. Wer im höchsten Gute zu verharren weiß, der hat Charakterfestigkeit erlangt. Wer Charakterfestigkeit erlangt hat, der besitzt Geistesklarheit und Herzensreinheit. Wer Geistesklarheit und Herzensreinheit erlangt hat, der besitzt Geistesruhe und Seelenfrieden. Wer Geistesruhe und Seelenfrieden erlangt hat, der ist befähigt, klar zu denken. Wer klar zu denken befähigt ist, der ist auch im Stande, seinen Endzweck, durch seine Denkarbeit ein Denkresultat zu erlangen, zu erreichen.“

[2]) Vgl. Lao-tse: Tao-te-king (der Weg zur Tugend), aus dem Chinesischen übersetzt und erklärt von R. v. Plänkner, 1870.

[3]) „King bedeutet zunächst einen langen Faden, den Aufzug des Gewebes, die Richtschnur in doppeltem Sinne und ganz gut und bezeichnend könnten wir es durch Leitfaden

der Mitte. Ihr wesentlicher Inhalt mag an 15 Jahrhunderte älter sein als der chinesische Reformator. Unter diesen King sind an Autorität drei vortretend: 1) der Yih-king, dunkle, nachmals moralisch ausgelegte Andeutungen über Entstehung und Wesen der Natur enthaltend; 2) der Schu-king, welcher die alte, auf Yao zurückgeführte, mit politischen Betrachtungen und moralischen Maximen durchflochtene Reichsgeschichte erzählt; 3) der Schi-king, das nationale Liederbuch, dessen älteste Stück in das 14. Jahrhundert v. Chr. hinauf, dessen jüngste, später hinzugefügte Lieder in das 7. Jahrhundert n. Chr. herab reichen [1]). Der Schi-king enthält in einer Sammlung von 309 Gedichten viel Schönes und er ist eine ganz eigenthümliche, durchaus nationale, lyrische Abspiegelung des chinesischen Lebens. Sein Inhalt weis't vorwiegend auf eine Zeit zurück, wo China noch aus einer großen Zahl ziemlich selbstständiger Vasallenstaaten bestand, welche einen gemeinsamen Oberlehnsherrn anerkannten. In den Tagen des Kong-tse war der nationale Liederhort auf etwa 3000 Stücke angewachsen, welche Zahl der sichtende und ordnende Weise auf die schon erwähnte von 309 (oder 311) zurückführte. Keine Frage, dieses Liederbuch, weitaus das beste Resultat der geistigen Kultur China's, lässt uns in ein bewegtes, farbenhelles, sinniges Treiben blicken. In klaren, oft majestätisch anschwellenden, dann wieder elegisch trauernden und zuweilen scherzhaft kichernden Liedern und Bildern zeichnet es die Einfachheit, Würde und Anmuth des altchinesischen Volkslebens. In erhabenen Strophen wird das Walten der höchsten Himmelsgewalt geschildert, in reizenden Wendungen das Geplauder der Liebe

---

übersetzen, der wirkliche Faden sowohl, der uns die Direktion gibt, als auch das Buch, durch welches wir eine Anleitung bekommen sollen. Endlich wird es die Norm, Satzung, ein Buch von kanonischem Ansehen, ein klassisches Buch." Plänckner a. a. O. IX. „Die Bücher, welche bei den Chinesen als höchste Autoritäten gelten, sind die 5 King und die 4 Schus. King bedeutet die Einschlagefäden eines Gewebes und seine Anwendung auf literarische Produktionen entspricht der im lateinischen Worte textus enthaltenen Metapher. Schu bedeutet einfach Schrift." M. Müller, Essays, I, 267.

[1]) Y-king, ex interpretat. Regis ed. J. Mohl, 1834. Chou-king, trad. par Gaubil, révu par De Guignes, 1770. Chi-king, ex lat. P. Lacharme interpret. ed. J. Mohl, 1830. Schi-king, dem Deutschen angeeignet von Fr. Rückert, 1833. Schi-king, nach Lacharme's lat. Uebertrag. bearb. von J. Kramer, 1844. Schi-king, das kanonische Liederbuch der Chinesen, aus dem Chinesischen übersetzt und erklärt von Viktor von Strauß, 1880. Hierzu vgl. Zeitschr. d. deutschen morgenländ. Gesellschaft, Bd. XXXII, und die Beilage zur Allg. Zeitung 1879, Nr. 33. Ueber die literar. Geschicht. der Chinesen vgl. Schott, Die Werke d. chines. Weisen Kong-fu-tse und seiner Schüler, aus d. Ursprache übersetzt; Klaproth, Asiatisches Magazin, Bd. 2; Davy, On the poetry of the Chinese; Rémusat, Mélanges asiatiques und Nouveaux Mélanges asiatiques; J. Legge, The Chinese Classics, with a translation, crit. and exeget. notes (1861); M. Müller, Essays (1869), I, 264 fg.; R. Douglas, Chinesische Sprache und Literatur, bearbeitet von W. Henkel (1877).

wiedergegeben oder der hohe Werth weiblicher Reinheit und Tugend gepriesen. Das Schmerzgefühl der Armen und Unterdrückten macht sich laut neben den Klagen verrathener und gebrochener Herzen. Die alte Reichsgeschichte wird in Romanzen lebendig, der patriotische Eifer erhebt sich mit eindringlichen Mahnungen gegen den staatlichen und sittlichen Verfall, Schranzen und Schmarotzer werden satirisch gegeißelt, Weichlinge und Wüstlinge verwünscht, die Lehren alter Weisheit gnomisch zugespitzt und auch Witz und Humor entfalten mitunter ihre Schwingen[1]).

Mit dieser im Schi-king niedergelegten Volkspoesie hält die spätere Kunstdichtung der Chinesen keine Vergleichung aus. Das Ideal der Mittelmäßigkeit hatte seine Wirkung gethan, d. h. es hatte in einer starren Stabilität seine Verwirklichung gefunden. Wie die Gesammtbildung, wie alle literarische Thätigkeit, so wurde auch die Dichtung Sache der bloßen Konvenienz, unterworfen einem geisttödtenden Formelzwang, einem dürren und lästigen Ceremoniell. Die Literatur hat unermessliche Massen von beschriebenem und bedrucktem Papier aufgehäuft, aber geschaffen eigentlich sehr wenig. China, die verwirklichte Idee des Polizeistaats, ist unter dem Druck bureaukratischer Despotie so verkommen, daß das gesammte chinesische Staatsleben im Frieden und Krieg zumeist nur noch eine traurige Komödie. Das

---

[1]) V. von Strauß hat das Verdienst, uns Deutschen zuerst den echten Schi-king angeeignet zu haben. Auch Rückerts geniale Dolmetschung des großen chinesischen Liederbuches beruhte ja nur auf der lateinischen Version des Jesuitenpaters Lacharme. Strauß hatte die ersten Proben seiner unmittelbar aus dem Chinesischen bewerkstelligten Verdeutschung in den „Neuen Monatsheften für Dichtkunst und Kritik" (1875, I, 253 fg.) veröffentlicht. Dort stand auch das „Trauerlied über des Gatten Entfernung", welches zeigt, daß im chinesischen Volke reinmenschliche Gefühle zu ergreifend einfachem Ausdruck gelangten: —

„Mein Held, welch kriegesfester, oh!
Des Landes allerbester, oh!
Mein Held, der führt den langen Speer
Und vor dem König jagt er her.

Seitdem mein Held gen Osten strich,
Mein Haupt dem Wollenkraute glich.
An Salben fehlt es mir ja nicht,
Doch wem zu Liebe schmückt' ich mich?

So regn' es nur! so regn' es nur!
Hell kommt daraus der Sonnenschein.
Nach meinem Helden sehn' ich mich;
Süß ist für's Herz des Hauptes Pein.

Ja, hätt' ich des Vergessens Kraut,
Wohl hinterm Hause pflanzt' ich's ein;
Doch meines Helden dächt' ich stets,
Mög' auch mein Herz voll Wehe sein."

Land zeigt recht klärlich, wohin das patriarchalische, auf die väterliche Gewalt basirte Staatsprincip zuletzt führe. Die Kinder sind herangewachsen, und weil man sie trotzdem seit 2000 Jahren als Kinder behandelte, sind sie kindisch geworden. In Wahrheit, China hat in seiner Verknöcherung etwas Greisenhaft-Kindisches, welches Mitleid erregen würde, wenn die bombastische Bizarrerie, hinter welcher er sich versteckt, nicht gar so lächerlich wäre.

Als Norm- und Formgeber der chinesischen Kunstpoesie, welche beim Mangel einer Heldensage auch kein Epos erzeugen konnte, gelten die beiden Poeten Tu-fu und Li-thai-pe, deren Lebenszeit in das 8. Jahrhundert n. Chr. fiel. [1]) Besonders berühmt ist der erstere, dessen zahlreiche Gedichte, vorwiegend beschreibender Natur, in den Jahren 1059 und 1065 zuerst gedruckt wurden und noch jetzt der ausgebreitetsten Popularität genießen. Die durch Tu-fu und Li-thai-pe eingeführte metrische Gesetzgebung und Poetik gilt noch heutzutage und das Formale derselben besteht hauptsächlich darin, daß jeder chinesische Vers einen vollständigen Sinn einschließen muß, daß das Uebergreifen des Sinnes aus einem Vers in den andern durchaus untersagt ist und daß neben der Silbenmessung auch noch der Reim beobachtet wird. Der bis zum äußersten getriebene Regelzwang, welcher in der Literatur herrschend wurde, that indessen der Hervorbringung keinen Abbruch und die Lust, Verse zu machen und Bücher zu schreiben, schien mit der Schwierigkeit nur zu wachsen, wozu noch der Sporn kam, daß in China die literarische Thätigkeit und Auszeichnung von jeher im größten Ansehen stand, zu den höchsten Aemtern befähigte und noch befähigt. Deßhalb ist auch der Held in den zahllosen chinesischen Romanen und Novellen, welche Gattung poetischen Schaffens im neuen China vornehmlich gepflegt wurde, meistens ein Literat, der vor allem darnach trachtet, die Staatsexamina mit Ehren zu bestehen und den Doktorhut zu erwerben, um dann seine kleinfüßige Schöne heimführen zu können, die übrigens ihre Ansprüche nicht allzu hoch spannt, indem sie es sich gewöhnlich gefallen läßt, daß ihr Geliebter neben ihr, der seine Herzensflamme geweiht ist, auch noch irgendein zweites Mädchen heiratet, welches ihm von seinem Vater oder vom Kaiser zur Gemahlin bestimmt ist. Die Liebe ist in China zwar sehr sentimental, aber daneben auch höchst praktisch und sie weiß die Forderungen des Herzens ganz wohl mit den Bedingungen einer Staatscarrière in Einklang zu bringen. Uebrigens ist es auffallend, wie sehr die chinesische Novellistik an unsere eigenen socialen und geselligen Formen erinnert. Die Theevisiten und Punschgelage, das akademische Leben mit seinen Trinkgesetzen, die Doktorhüte und Staatsprüfungen, die Posteinrichtungen, die Hofzeitungen, die Besuche und Kränzchen, die wohlgeölte, es mit den Mitteln

[1]) Ausführlich handelt von diesen beiden Dichtern D'Hervey-Saint-Denys in seinem Buch »Poésies de l'époque des Thang«, 1862.

zur Erreichung eines Zweckes nicht eben genau nehmende Moral, das Herrendienern und Protektionswesen, die ängstliche Rücksicht auf das Herkommen, das Heucheln und Schmeicheln, Lügen und Betrügen, die Unterthänigkeit nach oben und die Hochfahrt nach unten, die gesellschaftliche Fäulniß und der konventionelle Firniß, die sittliche Korruption und die gewissenhafte Beobachtung des Anstands, das Haschen nach Genuß und Effekt, die Nichtigkeit der Männer und die Hohlheit der Weiber, die Verzweifelung der Armuth und der Uebermuth des Geldes — tout comme chez nous. Auch in Stil und Form geben uns die chinesischen Romane vielfach Bekanntes, z. B. die in den Text eingewebten Verse, die Eintheilung in Kapitel, die Motti. Die Erfindung ist indessen in diesen Darstellungen meistens arm, die Verwickelung gekünstelt, die Katastrophe prosaisch. Am bekanntesten ist unter uns der von Rémusat unter dem Titel »Les deux cousines« (deutsch unter dem Titel „Die beiden Basen" 1827) ins Französische übertragene Roman Yu-Kiao-Li geworden, welcher in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts geschrieben ist und die Schicksale des Dichters und Gelehrten Sse-Yup und der Jungfer Hung-Ju erzählt. Die eingestreuten Genrebilder aus dem chinesischen Leben übertreffen an Interesse die Haupthandlung weit. Was man in der chinesischen Romandichtung durchaus vermisst, ist eine reiche, schöpferisch gestaltende Phantasie; der chinesische Novellist erzählt viel zu trocken, ich möchte sagen viel zu historisch, er kommt nie über die Konvenienz hinaus und desshalb sind auch seine Helden so ordinäre Bursche, seine Heldinnen so hölzerne Anstandsdamen.[1])

Freier bewegt sich die Einbildungskraft der Chinesen in ihrem Drama, aber leider meist nur spektakelnd oder possenreißerisch. Ihre Literatur zählt eine Menge von Schauspielen, allein ihre dramatische Kunst befindet sich trotzdem noch in der Kindheit. Ihre Theater sind auf Pfählen erbaute Baracken, die Gesichter der Schauspieler dick mit allerlei Schminke überschmiert, das Orchester spielt unisono, es fehlt ganz an scenischem Apparat. Soll die Oeffnung einer Thüre dargestellt werden, so macht der Schauspieler eine Gebärde, als öffne er die Flügel derselben; aus einer Bewegung der Schenkel eines Helden muß der Zuschauer erkennen, daß derselbe zu Pferde gestiegen sei; mit der Erscheinung von Dämonen und Gespenstern, mit der Darstellung geschichtlicher Auftritte, Schlachten u. s. f. wird ein gräßlicher Lärm verführt. Neuestens scheint sich die Schauspielkunst in China jedoch einigermaßen gehoben zu haben, wenigstens den Berichten Lay's zufolge, der besonders die Pracht der Gewandung und die Richtigkeit der Mimik rühmt.[2])

[1]) Eine Sammlung von chinesischen Novellen besitzen wir in den »Contes chinois«, trad. par Davis, Thomas, d'Entrecolles, Paris 1827 (deutsch, 1827).

[2]) Vgl. Lay's »The Chinese as they are« (deutsch von J. Wilfert, 1844), S. 98—108, wo von den dramatischen Spielen der Chinesen in der Gegenwart ausführlich die Rede ist;

Die gelehrte Literatur China's ist zu einem riesigen Umfang angeschwollen. In zahllosen Bibliotheken sind naturhistorische, mathematische, astronomische und medicinische Bücher aufgestapelt, der encyklopädische Fleiß der chinesischen Gelehrten ist unermüdlich und im vorigen Jahrhundert wurde der Druck eines Werkes begonnen, welches eine Auswahl der Literatur aus allen Zweigen enthalten und zu 180,000 (?) Bänden anwachsen soll. Sehr gerühmt wird die Genauigkeit und Gewissenhaftigkeit der Chroniken und Annalen, welche die Chinesen besitzen, und als Historiker stehen unter ihnen insbesondere Sse-ma-thsian (um 100 v. Chr.), Sse-ma-tsching (um 600 n. Chr.) und Sse-ma-kuang (um 1050 n. Chr.) in Achtung. Die Literarhistorie wird im Reiche der Mitte mit großer Vorliebe gepflegt und das beliebteste literargeschichtliche Hand- und Hilfebuch, auch von Europäern benützt, ist das von dem gelehrten Ma-twan-lin (um 1300 n. Chr.?) verfasste. Rémusat bezeichnet dieses Werk „als eine Bibliothek für sich" und rühmt die Belesenheit des Verfassers, die Umsicht und den Scharfsinn, womit er das ungeheure Material gesichtet und geordnet habe, sowie die durchsichtige und knappe Darstellung.

2.

Japan[1]).

In hochbedeutsamem Gegensatze zu China, welches bis auf unsere Tage herab gegen alles Fremde hochmüthig sich abzuschließen, ja, im wört-

---

ferner Klaproths „Asiatisches Magazin" Bd. 1, S. 66—68 und 91—97; Bazin, »Le siècle des Youen«; Edelstane Du Méril, »Histoire de la comédie« (I. pér.) und Klein, „Geschichte des Drama's", III. 373—498, wo alles zusammengefasst ist, was über das Theater und die dramatische Literatur der Chinesen bislang in Europa bekannt geworden. Das erste chinesische Drama brachte der Pater Prémare 1731 zu uns herüber und zwar in einer Uebersetzung, welcher er den Titel »L'orphelin de Tchao« gab. Nach diesem Stücke hat Voltaire sein Schauspiel »L'orphelin de la Chine« gearbeitet. Erst hundert Jahre nach Prémare lehrte der Engländer Th. Davis die Europäer das erste chinesische Trauerspiel kennen (»The sorrows of Han«, 1830). Zwei Jahre später übersetzte Saint-Julien das Drama „Hoeilan-ki", d. h. die Geschichte des Kreidezirkels, ins Französische. Dann gab Bazin in seinem »Théatre Chinois« (1838) eine Uebertragung von 4 chinesischen Schauspielen, welchen er noch die Uebersetzung des berühmten Drama's „Pipa-ki" (die Geschichte einer Laute) folgen ließ. Davis spricht davon, daß die chinesische Literatur 200 Bände Schauspiele von 187 Dichtern besitze, und Bazin gibt an, daß nur in der Zeit von 1260 bis 1333 n. Chr. in China 81 dramatische Dichter geblüht hätten, welche mitsammen 564 Stücke verfassten.

[1]) Ph. F. v. Siebold: Nippon, Archiv zur Beschreibung von Japan, 15 Bde. Fol. 1832—45. — F. v. Hellwald: Die Erde und ihre Völker, II, 439 fg. — Klemm:

lichen Sinne, sich abzumauern strebte, ist das im äußersten Osten von Asien gelegene Inselreich Japan im Verlaufe des 19. Jahrhunderts immer entschiedener aus seiner früheren Abgeschlossenheit herausgetreten und machte und macht energische Anstrengungen, an der willig, wenn auch keineswegs uneigennützig dargereichten Hand abendländischer Bildung in den Kreis der vorgeschrittensten Glieder der menschheitlichen Familie sich einzuführen. In Folge dessen sind die wechselseitigen Beziehungen zwischen den Unterthanen des Mikado und den Europäern von Jahr zu Jahr häufiger geworden und nicht ohne Erstaunen und Bewunderung haben die letzteren wahrgenommen, daß das insularische Ostreich von altersher der Sitz einer Civilisation gewesen, welche in materieller und ideeller Richtung zu sehr achtungswerthen Ergebnissen gelangt war. Als feinste Blüthe der japanischen Kultur dürfte ein sehr hochgradiges Ehrgefühl zu bezeichnen sein, das gern zum Zweikampfe greift und auch einen ganz eigenartigen Selbstmordsbrauch, das „Harakiri", geschaffen hat. Bei der ungemeinen Begabung der Japaner und bei den mancherlei schroffen Unterschieden, welche sie von ihren mongolischen Rassegenossen, den Chinesen, trennen, muß es doppelt auffallen, daß sie sowohl die Schriftzeichen als auch die wissenschaftliche Methode und die literarischen Formen gerade von den Chinesen borgten. Noch mehr, sie haben die ideographische Schrift China's beibehalten, auch nachdem sie ein eigenes und zwar phonetisches Alphabet erfunden hatten, das aus 48 Buchstaben besteht und in zweierlei Weise geschrieben und gesprochen wird („Katakana" und „Firagana"). Da nun die Japaner beim Schreiben die chinesisch-ideographischen und die zweiartigen japanisch-phonetischen Schriftzeichen durcheinandermischen, so ergibt sich schon hieraus, wie schwierig es ist, das Japanische lesen und schreiben zu lernen. Wie die Chinesen schreiben auch die Japaner statt mit Feder und Tinte mit Pinsel und Tusch und zwar von rechts nach links, mit senkrecht von oben nach unten gestellten Zeilen; denn, sagen sie, „die Schrift veranschaulicht des Menschen Gedanken und der Mensch steht aufrecht".

Japan hat in seiner vielhundertjährigen Abgeschlossenheit eine reiche Literatur erzeugt, deren Schätze jedoch bislang nur zu einem sehr kleinen Theile in Europa bekannt geworden sind. Die Findung und Ausbildung des dichterischen Stils scheinen ein hohes Alter ansprechen zu dürfen. Die Japaner sagen, daß im 7. vorchristlichen Jahrhundert ein gewisser Sosano Ono-Mikoto das nationale Versmaß, d. h. einen Doppelvers („Uta") von 31 (oder 32?) Silben, erfunden oder wenigstens festgeregelt habe.[1])

Kulturgeschichte der Menschheit, VI, 511 fg. — A. B. Mitford: Tales of old Japan. — De Rosny: Anthologie japonaise (und dazu W. Schotts Recension im Magazin f. d. Lit. d. Ausl. 1873). — Enf. v. Kudriaffsky: Japan, S. 86 fg.

[1]) Der erste Vers des japanischen Distichons, welches stets einen vollständigen Sinn

Gewiß iſt, daß ſchon in den erſten Jahrhunderten der chriſtlichen Zeitrechnung in Japan eine reiche Lyrik in ihren verſchiedenen Auszweigungen blühte, und als kennzeichnend für die Stellung der Frauen in der japaniſchen Geſellſchaft muß erwähnt werden, daß in dem zahlreichen Chor der älteren und neueren Dichter auch gar manche Dichterin ſich findet. Schon zu Anfang des 3. Jahrhunderts hat ſich Soto-Ori-Ime, die Gemahlin des Kaiſers Inkyo, als Odendichterin bekannt gemacht. Die volksthümlichſte dichteriſche Aeußerung war und blieb das in Diſtichenform ſich bewegende Lied in allen ſeinen Gattungen, ernſt- und ſcherzhaft, erotiſch, didaktiſch und ſatiriſch. Es iſt viel Gefühl und Geiſt in dieſer Lyrik und die Liebeslieder ſind voll Zartheit und feiner Wendungen[1]). Die Japaner beſitzen verſchiedene Sammlungen der Erzeugniſſe ihrer nationalen Lyrik. Eine der älteſten iſt „Tauſend Blätter" (Man-jo-ſju) betitelt, aber die populärſte heißt „Hundert Dichter" (Hyak-nin-iſju), welche Anthologie man im fürſtlichen Palaſte wie in der bäuerlichen Hütte findet, in prachtvoll illuſtrirten wie in ganz wohlfeilen Ausgaben. Alt und Jung führt dieſe Lieder und Sprüche im Munde[2]).

Vor der chineſiſchen Poeſie hat die japaniſche den Vorzug, daß ſie verſuchte, auch epiſchen Anforderungen im ſtrengeren Sinne des Wortes gerecht zu werden. Namentlich mittels eines um 1183 von Ikinaga verfaſſten Heldengedichtes, deſſen Titel „Feike-mono-gatari" (Geſchichte der Feike-Dynaſtie) freilich ſchon andeutet, daß hier ein Werk vorliege, welches nicht ſo faſt mit Hervorbringungen echtepiſcher Dichtung, alſo etwa mit den homeriſchen Geſängen, als vielmehr mit unſern mittelalterlichen Reimchroniken Aehnlichkeit haben müſſe. Ikinaga's erzählende Leiſtung füllt nicht weniger als 12 Bände. Der Inhalt ſei durch blinde Rhapſoden, Seobuts geheißen, unter dem Volke verbreitet worden. Die Erzählungskunſt in Proſa hat in Japan viele und zwar ſehr langathmige Pfleger und eine Menge

---

einſchließen muß, hat die Aufgabe, den Hörer oder Leſer auf die Entwickelung vorzubereiten, welche der zweite bringt. So z. B. in der Klage einer Mutter beim Tode ihres Kindes:

„Warum hat der Hauch des Windes die Blüthen entführt
Und die Blätter des Baumes geſchont?"

[1]) Wie gar hübſch das nachſtehende von H. Meltzl wortgetreu aus De Roſny's Anthologie japonaise übertragene Uta zeigen kann: —

„Ach, mehr als du hat wohl Beſtand
Der Wind, der über's Haideland
Von Ina weht und Arima,
Mehr Treue als bei dir ich ſah —
Und dennoch hab' ich ſtets vergeſſen,
Zu dir die Liebe zu vergeſſen."

[2]) Der Engländer Dickins hat ſie metriſch ins Engliſche übertragen.

von geduldigen Lesern gefunden. Es gibt historische Romane („Das Leben des Fürsten Iwagi", 12 Bde., „Die Thaten der berühmten Jungfrau Kagami", 5 Bde.), erotische („Die Liebesabenteuer von Otaba Tanjitji"), moralische („Die sieben glücklichen und die sieben unglücklichen Dinge", 5 Bde.) und allegorische („Die sechs Wandschirme in Gestalten der vergänglichen Welt", deutsch von Pfizmeyer). Auch an Märchen und Novellen ist ein nicht gemeiner Reichthum vorhanden, aus welchem Mitford in seinen »Tales of old Japan« in englischem Gewande eine Lese mitgetheilt hat, die neben dem poetischen Interesse besonders auch das kulturgeschichtliche anregt und befriedigt.

Japan hat dramatische Spiele, aber von einer dramatischen Literatur läßt sich kaum sprechen, obzwar uns die Titel verschiedener Schauspiele bekannt geworden sind. Die öffentlichen Theater — sie heißen noch jetzt Grasplätze („Schiba-i"), weil früher auf Wiesen und in Baumgärten gespielt wurde, bis i. J. 1624 ein gewisser Saruwaka Kanzaburo in Yedo das erste Schauspielhaus eröffnete — also die öffentlichen Theater zu besuchen, widerspricht dem guten Ton. Die vornehmen Herren lassen die Komödianten in ihre eigenen Häuser kommen und sich dort vorschauspielen. Für die Menge ist der Theaterbesuch eine Hauptergötzlichkeit, welche mit großer Geduld durchgekostet wird. Denn die Vorstellungen währen „von der Stunde des Hasen bis zur Stunde des Affen", d. h. von der 6. Morgenstunde bis zur 6. Abendstunde. Die Stücke selbst sind nur lose verbundene Reihenfolgen von dramatischen Bildern. Da die Vorführung derselben und die Wechselreden mit Musik, Gesang und Tanz durchsetzt sind, so kann man die japanischen Schauspiele füglich Melodramen oder geradezu Opern nennen. Die Japaner haben dafür die Bezeichnung „Nô" und ihre Literaturgeschichte gibt an, daß die japanische Oper tausend Jahre älter sei als die europäische. Denn schon um das Jahr 586 (n. Chr.) habe in Japan der Dichter und Musiker Hada Kawakatsu nicht weniger als 33 musikalische Dramen geschrieben.

3.

Indien.

Wenn der weit mehr dem Verstand als der Einbildungskraft entsprungene Quell der chinesischen Poesie bald zu starrer Mechanik gefror, ohne sich frische Zuflüsse zu eröffnen; zu unmächtig, die beengenden Dämme philisterhafter Stabilität, innerhalb welcher er gefesselt ward, zu durchbrechen, und zu selbstgenügsam, um diese Beschränkung auch nur zu fühlen: so er-

wartet uns dagegen im alten Indien die außerordentlichste Macht und Pracht der Phantasie, welche sich aller Formen der Dichtung bemächtigt, im Heldengedicht, im Schauspiel, in der Lyrik und Didaktik schöpferisch auftritt, dabei aber in schrankenlosester Willkür Himmel und Erde, Göttliches und Menschliches in ein sinnverwirrendes Getümmel zusammenwirft, in welchem die Menschen zu Göttern, Götter zu Menschen, Pflanzen zu beseelten Wesen, Elephanten und Affen zu denkenden und bewußt handelnden Personen werden. Die behäbige Ruhe China's macht in Indien einer maßlosen Beweglichkeit Platz, und wenn dort die verständige Nüchternheit, welche den Grundcharakter von Land und Volk bildet, gar bald in Eintönigkeit und Kleinlichkeit überging, so reißt uns hier eine rastlose Bewegung in einen betäubenden Rausch, in eine athemlose Phantastik hinein, welche zwischen dem Schönen und Unförmlichen, dem Erhabenen und Gemeinen, Anmuthigen und Ungeheuerlichen unsicher umherschwankt und nur selten der Einbildungskraft Ruhe gönnt, um sich an das Herz zu wenden und aus dessen stürmischen Tiefen einzelne Perlen zu Tage zu fördern. Aber gerade dieses, gerade der Umstand, daß der altindische Geist mitten im Taumel der ausschweifendsten Phantasiethätigkeit sich oft plötzlich zu fassen, zu zierlichen Formen, zu goldhaltigen Gedanken zusammenzudrängen vermag, ohne dabei auch nur einen Augenblick seiner schöpferischen Kraft verlustig zu gehen, ist ein kräftiger Beweis seines Reichthums, seines Werthes. Die maßvolle Schönheit, die plastische Dichtigkeit und Rundung, welcher wir bei den Werken der Griechen begegnen werden, konnte er freilich nie erringen und mußte deßhalb vom erhabensten Schwung immer wieder zu gestaltloser Zerflossenheit, zu nebelhaftem Unsinn herabsinken, wie eben alle Freiheit, die sich selbst nicht zu beschränken weiß, in Anarchie verläuft. Größe und Erhabenheit, selbst inniges Herzensleben vermag auch die Anarchie zu erzeugen, aber reine Schönheit ist ohne Maß und Gesetz unmöglich. Die Freiheit der indischen Phantasie ist eine anarchische, die der griechischen eine gesetzmäßige.

Die Sprache, in welcher die Geisteserzeugnisse des alten Indiens verfasst sind, ist das Sanskrit, d. h. die heilige, die vollkommene Sprache, welche seit den Zeiten, in welchen das Land von den siegreich nach Osten vordringenden Mohammedanern unterjocht wurde, eine todte, d. h. nicht mehr im gewöhnlichen Leben gebrauchte und verstandene Sprache ist und nur von den Brahmanen erlernt wird, damit sie die heiligen Schriften verstehen. Eine Hauptwurzel des großen indogermanischen Sprachstamms, ist sie mit der altpersischen, gothischen, griechischen, lateinischen und lithauischen Sprache verwandt und die Mutter einer Masse von Volksdialekten, die jetzt in Indien gebräuchlich, von der Schriftsprache aber oft so verschieden sind, daß in manchen Gegenden Sanskritinschriften ohne weiteres als unentzifferbar gelten. Aus dem Reichthum, der Geschmeidigkeit, Vielseitigkeit und dem

wohlgeregelten Bau dieſer Sprache hat man, auch abgeſehen von den in derſelben verfaſſten Schriftwerken, mit Recht auf die hohe Kultur des alten Indiens geſchloſſen, bevor dieſelbe durch die mohammedaniſche Invaſion und Bejochung in ihrer ferneren Entwickelung nicht nur gehemmt, ſondern auch in Verwilderung aufgelöſ't wurde.[1]) Von dieſer Bildung geben außerdem die zahlloſen Ruinen Oſtindiens und ſeiner Inſeln Zeugniß, ſowie die Nachrichten, welche ſich bei Herodot, Arrian und andern Schriftſtellern der Griechen, bei den älteſten arabiſchen Dichtern und in den Berichten alter Seefahrer und Reiſenden, Vaſco de Gama, Marco Polo und anderer, finden. Ganz zweifellos aber wird das Vorhandenſein einer hohen Bildung im alten Indien durch den großen Literaturſchatz, deſſen Fülle in Europa zuerſt durch die reiche Sammlung von Sanſkritſchriften bekannt wurde, welche der verdienſtvolle Colebrooke i. J. 1816 nach England brachte, und der ſeither von Jahr zu Jahr europäiſchen Augen mehr und mehr erſchloſſen worden iſt.

Mit dieſer erweiterten Kenntniß befeſtigte ſich die ſchon geäußerte Anſicht, daß über alle geiſtige Thätigkeit Alt-Indiens die Phantaſie eine wahrhaft zügelloſe Oberherrſchaft führte. Daher auch in der indiſchen Literatur die ganz unverhältnißmäßige Begünſtigung der poetiſchen Formen auf Koſten der Proſa, eine ſo weit gehende Begünſtigung, daß nicht nur die heiligen Schriften der Inder, ſowie ihre Geſetze, ihre Sagen zum weitaus größten Theil in Verſen geſchrieben ſind, ſondern auch ihre Lehrbücher der Grammatik, Geſchichte, Mathematik, Medicin und Geographie, während ihre Philoſophie geradezu Lehrdichtung iſt. Ihre ganze Kulturarbeit verwandelte ſich in Poeſie, deren formale Ausbildung darum auch eine beiſpielloſe geweſen. Keine andere Sprache, ſelbſt die deutſche nicht, kommt an Anzahl und kunſtvoller Mannigfaltigkeit der Versmaße dem Sanſkrit gleich. Bei dieſer ungezügelten Vorliebe für dichteriſche Anſchauungen und Formen konnte es aber nicht ausbleiben, daß in Indien die Einbildungskraft zu einer krankhaften Ueppigkeit vergeilte, welcher zufolge die indiſche Literatur — im Ganzen und Großen, wohlverſtanden! — aller Vernunft Hohn ſpricht und

---

[1]) Ueber das Kulturleben Altindiens, mit Inbegriff der literariſchen Thätigkeit, ſind zu Rathe zu ziehen: Fr. Schlegel, Ueber die Sprache und Weisheit der Inder; A. W. Schlegel, Indiſche Bibliothek; Bohlen, Das alte Indien; Benfey, Indien (in der Erſch- und Gruber'ſchen Encyklopädie); Laſſen, Indiſche Alterthumskunde; Zimmer, Altindiſches Leben; Rhode, Die religiöſe Bildung der Hindus; Weber, Vorleſungen über die indiſche Literaturgeſchichte; Weber, Indiſche Studien; Roth, Zur Geſchichte und Literatur des Veda; Müller, History of Ancient Sanskrit Literature; Müller, Eſſays, I und II; Duncker, Geſchichte des Alterthums, Aufl. 4, Bd. 3; Hellwald, Kulturgeſchichte, 98 fg. Henne-Am Rhyn, Allg. Kulturgeſchichte, I, 199 fg. Leſmann, Geſchichte des alten Indiens. Außer den gelegentlich im Texte namhaft gemachten Verdeutſchungen indiſcher Poeſie ſeien hier genannt Holtzmanns Indiſche Sagen, 2 Bde.; Höfers Indiſche Gedichte, 2 Thle.; Meiers Klaſſiſche Dichtungen der Inder, 3 Thle.

Trotz bietet. Schon die kolossale Willkür, womit die indische Einbildungskraft mit der Chronologie umgeht, kann dies darthun. Die Durchschnittsdauer vom Leben der Frommen und Heiligen beträgt da 80—100,000 Jahre. Der erste König, der erste Einsiedler und der erste Heilige der indischen Mythengeschichte brachte es sogar zu einer Lebensdauer von 8,400,000 Jahren [1]). Bei einer solchen mit ganz sinnloser Verehrung für das Alterthum verbundenen Hyperbelhaftigkeit ist es nur in der Ordnung, daß die Inder alles Bedeutende in unvordenkliche Zeitfernen zurückzusetzen lieben. Nach ihrer Berechnung ist z. B. das Gesetzbuch des Manu ungefähr zwei Milliarden Jahre alt, während die nüchterne europäische Kritik demselben nicht einmal ein Alter von 3000 Jahren zugesteht. Wie dieses Spiel mit Zahlen, so ist auch das indische Spiel mit Begriffen ins Ungeheuerliche, Fratzenhafte gesteigert. Eine Märchenstimmung beherrscht alles. Diese Stimmung ist aus dem indischen Religionsprincip erwachsen, aus einem Pantheismus, welcher den Unterschied zwischen Beseeltem und Unbeseeltem, zwischen Mensch, Thier und Pflanze aufhebt und in seiner letzten Konsequenz die Welt überhaupt als einen Schein ansieht, zu welchem sich auseinanderzufalten die göttliche Urkraft (Mahan-Atma, Tad, Aum, das Brahm) nur durch Bethörung vermocht wurde, indem sich in ihr der mythisch als Weltmutter Maja vorgestellte Zeugungstrieb regte. Von der Maja berückend umgaukelt, entfaltete sich das Brahm zur Welt; allein hiermit versündigte sich die göttliche Ursubstanz an sich selbst, folglich existirt die Welt nur unrechtmäßig, folglich existirt sie eigentlich gar nicht: sie ist nur ein Traumbild, ein Phantom. Nachdem sich die indische Weltanschauung zu dieser Abstraktion hinaufgegipfelt, war sie im eigentlichen Sinne des Wortes Weltschmerz, wie in einer Episode des Maha-Bharata ausdrücklich gesagt ist [2]). Den Welt-

---

[1]) Asiatic researches, IX, 305.

[2]) „Schmach dem Leben, dem wehvollen, bestandlosen in dieser Welt!
Wurzel des Leids ist's, abhängig, mit Drangsalen erfüllet ganz;
Ein gewaltiger Schmerz haftet am Leben, Leben ist nur Leid!"

Die bittere Wahrheit, daß leben leiden sei, ist freilich nicht allein dem indischen Bewußtsein aufgegangen. Vom Anfang bis zum heutigen Tage haben alle fühlenden Menschen diesen „Weltschmerz" empfunden und haben alle denkenden die Flüchtigkeit und Nichtigkeit des Daseins erkannt. Selbst einer der glücklichsten Sterblichen, die es je gegeben, selbst Göthe hat ganz im buddhistischen Sinne gesagt: „Wir alle leiden am Leben." Von den Dichtern und Denkern aller Zeiten und Völker ist dieses Thema variirt worden. Von den ältesten Poeten des alten Orients bis herab zu einem der jüngsten deutschen (Konrad Krez), welcher als „der Weisheit letzten Schluß" diesen gefunden hat:

„Zuletzt hauchst du den Athem in den Wind —
Ob Gras dein Grab bedeckt, ob Marmorplatten,
Es steht darauf geschrieben: Eitel sind
Die Dinge und das Leben ist ein Schatten."

ſchein, den Weltſchmerz mälig zu vernichten, iſt die Aufgabe der Aſkeſe. Aber mit dieſer Forderung der Entweltlichung, Entmenſchung tritt der Liebetrieb, die Zeugungsluſt in Konflikt und ſo ſchwankt das indiſche Bewußtſein und ſeine Ausprägung in der Literatur unabläſſig zwiſchen Wolluſttaumel und Bußqual.

Wie jedermann weiß, machten die Hindu's einen Zweig der großen indogermaniſchen Völkerfamilie aus, zu welcher auch die ſogenannten pelasgiſchen Nationen, (Hellenen und Italiker), ſowie die Germanen, Kelten und Slaven gehören. Zur Zeit, wo die Indogermanen noch in ihren vermuthlichen Urſitzen nördlich von Kabul und dem Pendſchab im Gebirgslande des Hindukuſch (Paropamiſos) weilten, mögen die nachmaligen Inder, das Sanſkritvolk, mit den nachmaligen Baktrern, Medern und Perſern, dem Zendvolk, noch einen Stamm gebildet haben. Bei der großen indogermaniſchen Auswanderung theilte ſich dieſer Stamm. Das Zendvolk wanderte ſüdweſtlich, das Sanſkritvolk ſüdöſtlich, in das Fünfſtrömeland (Pendſchab) und in das Thalgebiet des Indus, von wo es ſich dann weiter in das Gangesgebiet verbreitete. Es iſt wahrſcheinlich, daß die erobernden Einwanderer den Namen Arier (Arja, Ehrwürdige, Herren, Gebieter) erſt im Gegenſatze zu den von ihnen unterworfenen Ureinwohnern Indiens angenommen haben. Die Keime ihrer Bildung, ihrer religiöſen und ſocialen Vorſtellungen und Einrichtungen hatten ſie aus ihrer Urheimat mitgebracht, aber dieſe Keime mußten ſich nun den neuen Verhältniſſen des Volkes analog entwickeln. Die auf einfachen Naturdienſt baſirten religiöſen Anſchauungen der Oſt-Arier geſtalteten ſich zu dem theologiſchen und ſocialpolitiſchen Syſtem des Brahmanismus in deſſen verſchiedenen Entwickelungsphaſen und dieſem Gange folgte das ganze Kulturleben, alſo auch die Literatur. An der Spitze derſelben ſtehen die Veda's oder, richtiger geſprochen, ſteht der Veda, welchen wir daher zunächſt in's Auge faſſen, um uns ſodann der Epik, Lyrik, Dramatik und Didaktik zuzuwenden.

Ganz irrig iſt, was ſo oft gedankenlos behauptet worden, daß nämlich die Griechen zu geſund geweſen ſeien, um den „Weltſchmerz" zu kennen. Läſſt doch ſchon Homer ſeinen Glaukos klagen:

„Gleich wie Blätter im Walde, ſo ſind die Geſchlechter der Menſchen" —

und Sophokles ſeinen Odyſſeus (im Ajax) ſagen:

„Ich ſehe wohl, wir, die wir leben, insgeſammt,
Wir alle ſind Scheinbilder, leere Schatten nur" —

gerade ſo, wie Shakſpeare ſeinen Macbeth:

„Das Leben iſt ein Wandelſchatten nur."

Den Gedanken des großen britiſchen Sehers: „Wir ſind ſolcher Zeug wie der zu Träumen" — hat der große ſpaniſche, Calderon, zum Thema ſeines tiefſinnigſten Drama's gemacht: — „Das Leben iſt ein Traum (la vida es sueño).«

1) Die vedische Poesie. Veda bedeutet ursprünglich Wissen[1]). Später hat das Wort die Bedeutung von Offenbarung erhalten, weil die Inder in den 4 Sammlungen vedischer Schriften das geoffenbarte Wissen, das Wissen von Göttlichem, also ihre kanonischen Hauptreligionsurkunden verehren. Diese vier Sammlungen sind 1) der Rigveda (das Wissen der Lieder), 2) der Samaveda (das Wissen der Gesänge), 3) der Yagurveda (spr. Yadschurveda, das Wissen der Gebete), 4) der Atharvaveda (das Wissen der Zaubersprüche[2]). Der Rigveda ist die bei weitem älteste und angesehenste dieser Sammlungen. Er steht den Brahmagläubigen bis auf den heutigen Tag so hoch wie den Juden das alte Testament und den Bekennern des Islâm der Koran. Den ältesten Theil des Veda machen die „Mantras" (Lobgesänge, Hymnen) aus, durchweg in Versen geschrieben und als Ganzes „Sanhita" (die Sammlung) betitelt. Diese Sanhita der Mantras enthält in 10 Büchern 1028 Hymnen, welche „an Volumen mitsammen etwa der Ilias und Odyssee gleichkommen"[3]). Auch in dichterischer Beziehung tritt der Rigveda den übrigen Veden weit voran. Denn seine die alten Naturgötter der Arier anrufende und feiernde Hymnik verkündet

---

[1]) „Veda bedeutet ursprünglich Wissen oder Wissenschaft und diesen Namen geben die Brahmanen nicht einem Werke, sondern der Gesammtheit ihrer ältesten heiligen Literatur. Veda ist dasselbe Wort, welches im Griechischen als οἶδα ich weiß, im Englischen als wise, wisdom, to wit, im Deutschen als weise, wissen, Witz erscheint." Müller. „Veda heißt zunächst allgemein „das Wissen" und bezeichnet bei den Indern speciell das Wissen κατ' ἐξοχήν, das heilige Wissen, die heiligen Schriften." Kägi.

[2]) „Der Rigveda ist der Veda par excellence. Rigveda bedeutet den Veda der Lobgesänge; denn rik, welches vor dem tönenden Anfangsbuchstaben von Veda sich in rig verwandelt, wird von einer Wurzel abgeleitet, welche im Sanskrit preisen bedeutet. Der einzige wirkliche, der wahre Veda ist der Rigveda. Die andern sogenannten Veda's, welche den Namen Veda nicht besser verdienen, als der Talmud den Namen Bibel verdient, enthalten hauptsächlich Auszüge aus dem Rigveda, untermischt mit Opferformeln, Zaubersprüchen und Beschwörungen. Der Yagurveda und der Samaveda dürfen als Gebetbücher bezeichnet werden, welche nach der Ordnung gewisser Opfer eingerichtet und zum Gebrauche gewisser Priesterklassen bestimmt sind." Müller, Essays, I, 7—8. Als historische Sammlung von Liedern hat der Atharvaveda einige Aehnlichkeit mit dem Rigveda, obzwar in diesen beiden Sammlungen ein ganz verschiedener Geist sich kundmacht. „Denn im Rig weht ein lebendiges Naturgefühl, eine warme Liebe zur Natur, im Atharva dagegen herrscht nur scheue Furcht vor deren bösen Geistern und ihren Zauberkräften; dort stand das Volk eben noch in frischer Selbstständigkeit und Ungebundenheit da, hier ist es in die Fesseln der Hierarchie und des Aberglaubens gebannt." Weber, Vorlesungen über indische Literaturgeschichte, 11.

[3]) Rigveda, ed. M. Müller, 6 Quartbände, London 1849—75. Siebenzig Lieder des Rigveda, übers. von K. Geldner und A. Kägi mit Beiträgen von R. Roth, 1875. Der Rigveda, zu erstenmal vollständig ins Deutsche übers. von A. Ludwig, 1876. Rigveda, übers. und erläutert von H. Graßmann, 1876 fg. Der Rigveda, die älteste Literatur der Inder von A. Kägi, 2 Thle. 1878—79, — eine die Ergebnisse der Vedaforschungen klar und belehrend zusammenfassende Schrift.

in erhabener Einfachheit das tiefe Naturgefühl, welches der indogermanischen Rasse schon in ihrer Jugend füllereich zu eigen war und dieselbe auch in ihrem Alter noch nicht verlassen hat. Natürlich muß man zum Genusse dieser urzeitlichen Poesie Sinn und Verständniß für Uraltes und Urwüchsiges mitbringen. Denn die ältesten Vedalieder spiegeln eben die primitiven Anschauungen und Gefühle, sowie die einfachen Sitten eines Hirtenvolkes wider. Ihre Gleichnisse sind zumeist von Stieren, Kühen und Rossen entlehnt. Die Götter werden gepriesen, aber der Preisliedsingende vergisst nicht, naiver Weise ein Aequivalent in Gestalt von Reichthum und anderem Segen sich zu erbitten. So z. B. in dem kurzen Hymnus an die Morgenröthe:

„Auf heil'gen Pfaden, Morgenroth, vom Himmelsglanze komm herab!
Die rothen Kühe fahren dich zum Hause hin des Opfernden.
Nah', Himmelstochter, heut' dem Mann, der frommen Segensspruch dir weiht,
Im Wagen ihm, dem glänzenden, dem glücklichen, den du betratst.
Die Vögel, die da fliegen, all' und Menschen und Gethier, das kommt
Wenn du erschienen, Morgenroth, von jedem Himmelsstrich hervor.
Die Nebel scheuchend hat dein Stral die ganze Welt so licht erhellt;
Um Reichthum bittend preisen dich des Kanva Söhne, Morgenroth!"

Das Alter der vedischen Lieder kann mit einiger Bestimmtheit angegeben werden. Es ist nämlich in denselben niemals des Gangesstromes (der Ganga) erwähnt, selbst in den jüngeren nicht. Sie sprechen nur vom Pendschab, sowie vom Indus und der Sarasvati. Demnach waren zur Zeit, wo die Vedahymnen gedichtet wurden, die Arja noch nicht in das Stromgebiet der Ganga vorgedrungen. Nun ist aber weiterhin gewiß, daß um das Jahr 1300 v. Chr. die Arja schon in festgefugter staatlicher Ordnung im Gangeslande saßen, und ihr Vorschreiten dorthin, ihre Eroberungs- und Besiedelungsarbeit haben sicherlich ein paar Jahrhunderte ausgefüllt. Folglich müssen die vedischen Lieder, welche nur das Pendschab- und das Indusland kennen, vor dem Jahre 1500 v. Chr. entstanden sein und dürften die ältesten derselben bis zum Jahre 1800 hinaufreichen[1]). Die Brahmanen rechnen zur „vedischen" Literatur ihres Landes auch noch die aus einer viel späteren Zeit stammenden, in Prosa verfassten sogenannten Brahmana, d. h. Schriften, welche von dem „Brahman", d. h. vom Gebet und Opferdienst handeln und die man demnach Ritualbücher nennen könnte, obzwar sie neben den alten Ritualvorschriften und deren Erklärung ein ungeheures Wirrsal von Reden und Abhandlungen de rebus omnibus et quibusdam aliis enthalten. Ein noch jüngeres Anhängsel der Veden ist der Vedanga, auch Sutra (wörtlich Faden, dann Leitfaden) geheißen, worin die Anleitung

[1]) Etwas abweichend M. Müller: „Die ältesten Hymnen sind zwischen 1200 und 1500 vor der christlichen Zeitrechnung gedichtet. Die Sammlung der vedischen Lieder mag um 1100 oder 1200 v. Chr. zum Abschlusse gekommen sein."

zum richtigen Gebrauch der alten gottesdienſtlichen Geſänge in knappgefaſſte Regeln und mathematiſche Formeln gebracht worden.

2) Die epiſche Dichtung. Mit der Götterſage, wie die Veden ſie geben, verband ſich in dem Maße, in welchem die Eroberung der Gangeshalbinſel durch das Sanſkritvolk vorſchritt, die Heldenſage und aus dieſer entwickelte ſich das indiſche Epos. Die Form deſſelben iſt ein eigenthümliches Versmaß, das „Slokas", welches Metrum von vorherrſchend jambiſchem Rhythmus aus einem Doppelvers (Diſtichon) von je ſechszehnſilbigen Verſen beſteht, deren jeder in der Mitte durch einen Einſchnitt (Cäſur) getheilt wird. Den Gang der Entwickelung des indiſchen Epos hat man ſich dem aller alten Epik entſprechend zu denken. An den urſprünglichen, durch mündliche Ueberlieferung gewonnenen Kern einer Heldenſage ſchloſſen ſich mälig weitere an. Die einzelnen Sagen wurden dann von Rhapſoden weiter ausgeführt und allmälig zu epiſchen Cyklen zuſammengearbeitet. Spätere Sänger erweiterten dieſe Sagen- und Liederkreiſe nach allen Seiten hin und in dem Verhältniß, in welchem die echte epiſche Tradition erloſch, wurden von Sammlern und Ueberarbeitern in ſpäterer Zeit mehr und mehr Zuſätze und Epiſoden in die alten Gedichte hineingeſchoben, oft dem urſprünglichen Inhalt ganz Fremdartiges, ja ſogar Widerſprechendes. So ſind denn auch die zwei berühmteſten Epen der Inder, das Mahabharata und das Ramajana, zu rieſenhaftem Umfang angeſchwollen; dieſes zu 24,000, jenes zu 100,000 Sloken. Die früheſten Urheber, wie die ſpäteſten Ordner oder vielmehr Verwirrer dieſer Heldengedichte ſind unbekannt; denn daß das erſtere einem gewiſſen Vjaſa, das zweite einem gewiſſen Valmiki zugeſchrieben wird, iſt ganz bedeutungslos, weil der hiſtoriſchen Begründung völlig entbehrend. Sicher dagegen iſt, daß dem indiſchen Epos der abſchließende und vollendende Künſtler gefehlt hat, wie das griechiſche (Ilias und Odyſſee) ihn gefunden und theilweiſe auch das deutſche (Nibelungen und Kudrun). Was das Alter der beiden großen indiſchen Epen angeht, deren weſentlichen Gehalt aus der ſpäteren epiſodiſchen Ueberwucherung deſſelben herauszuſchälen ein Deutſcher mit kundiger Hand übernommen hat[1]), ſo reichen ihre Anfänge unzweifelhaft in die friſcheſte Heldenzeit des Sanskritvolkes hinauf. Namentlich deuten auch Frauengeſtalten dieſer Epik, wie die Sita, die Damajanti und die Savitri, auf eine Zeit, wo die Werthung echter Weiblichkeit noch nicht in üppiger Vielweiberei untergegangen war. Der Kern des Mahabharata iſt ohne Zweifel älter als der des Ramajana, weil dort das Urzeitlich-Heroiſche, hier das Dogmatiſch-Hierarchiſche über-

[1]) Holtzmann, „Rama", 1843. Holtzmann, „Die Kuruinge", 1846. Der Genannte hat in dieſen und ſeinen übrigen Dolmetſchungen indiſcher Epik das Slokas auf eine, wie mir ſcheint, ſehr glückliche Weiſe dem deutſchen Ohr angeeignet.

wiegt. Wir besitzen aber beide Epen nur in einer Gestaltung, welche nicht weiter hinaufreicht als in die nächsten Jahrhunderte vor Christus, was sich aus der unsäglich breiten theologisch-hierarchischen Verwässerung des epischen Grundstoffes ergibt.

Das Mahabharata (das große Bharata, d. i. der große Krieg oder der große Gesang?) erzählt in seinen echtesten und ältesten Bestandtheilen die Sage vom Untergange des Heldengeschlechtes der Kuravas durch das Geschlecht ihrer Gegner, der Pandavas. Um diesen, noch dazu in der jetzigen Form des Gedichtes in hierarchischem Sinne entstellten und gefälschten Kern hat sich eine ungeheure Hülse von Episoden angehäuft. Einige derselben sind freilich sehr bedeutend, theils durch dichterische Schönheit, theils durch philosophische Eigenthümlichkeit. In der Gattung der ersteren ragen vor allen hervor das außerordentlich zarte und herzinnige, nach dem Namen seiner Heldin betitelte Gedicht von der Savitri (deutsch von Rückert, von Hoefer und von Holtzmann) und das kleine Epos von Nalas und Damajanti (deutsch von Rosegarten, Bopp, Rückert, Meier, Holtzmann), von welchem A. W. Schlegel ohne Uebertreibung geurtheilt hat, daß es an Pathos und Ethos, an hinreißender Gewalt der Leidenschaften wie an Hoheit und Zartheit der Gesinnungen schwerlich übertroffen werden könne.[1]) Die weitaus bedeutendste der philosophischen Episoden des Mahabharata ist die Bhagavadgita, welche zwar auf eine höchst barocke und geschmackwidrige Weise dem Heldengedichte dergestalt einverleibt worden, daß das in achtzehn große Abschnitte zerfallende Gedicht im Angesicht der beiden in Schlachtordnung gestellten und zum Angriff bereiten Heere vorgetragen wird, allein an und für sich alle Achtung verdient.[2]) Die Bhagavadgita, in Indien fast so hoch angesehen wie die Veda's, trägt in einem ernsten, gehaltenen und einfachen Stile die Lehre von der Unwandelbarkeit des Einen und Ewigen und von der Nichtigkeit der zeitlichen Erscheinungen vor. Sie gewährt demnach eine vollständige Uebersicht der höheren indischen Religionsansichten und ist als eine Hauptquelle dieser uralten Metaphysik zu betrachten, weßwegen ihr auch in Europa große Aufmerksamkeit zutheil wurde.[3]) — Das Ramajana (d. i. der

[1]) Nalus Mahâ-Bhârati episodium. Ed. Fr. Bopp. Ed. III. 1868. Ardschuna's Reise zu Indra's Himmel nebst andern Episoden des Mahabharata, übers. von Fr. Bopp. 2. A. 1868.

[2]) Ausg. von Schlegel, mit lat. Uebersetzung und Kommentar von Lassen, 1846. Die Bhagavadgita, übers. und erläutert von F. Lorinser, 1869.

[3]) Als kurze Probe stehe folgende Schilderung eines echten Weisen und Frommen hier nach Fr. Schlegels Uebersetzung:

„Wie am windlosen Ort ein Licht, nicht sich bewegend, dies Gleichniß gilt
Von dem Frommen, der sich besiegt, nach Vollendung des Innern strebt.
Da, wo das Denken freudig wirkt, durch der Frömmigkeit Trieb bestimmt,
Wo er den Geist im Geiste schaut, in sich selber beglückt ist er.

Wandel Rama's; unvoll. Ausg. des Originaltextes von A. W. Schlegel), von welchem in dem Gedichte selber geschrieben steht:

„So lange die Gebirge steh'n und Flüsse auf der Erde sind,
So lange wird im Menschenmund fortleben das Ramajana" —

wird von den Hindu's als ein Heiligthum angesehen, dessen Lesung ein verdienstlicher Akt ist und reinigend und entsündigend wirkt, denn:

„Wer immer trinkt, so lang er lebt, des Ramajana Göttertrank,
Nimmer satt, der sei mir gegrüßt als frommer Weiser, rein von Schuld."

Die Idee des Gedichts, auch aus ihrer pfäffischen Verdunkelung immer wieder siegreich aufleuchtend, ist eine wahrhaft großartige: die Nichtigkeit der rohen physischen Kräfte vor der sittlichen Macht. Der Held ist Rama.[1])

Wer das unendliche Gut, was übersinnlich der Geist ergreift,
Dorten erkennt, mit nichten weicht standhaft der von der Wahrheit ab.
Welches erreichend, er kein Gut höher noch achtet je, als dies,
Worin durch Leiden, noch so groß, standhaft er nicht erschüttert wird.
Immer mehr freu' er sich der Gesinnung, die standhaft ist.
In sich selbst fest den Geist stellend, sinn' er nichts anderes fürder mehr.
Wohin immer der Geist wandert, der leichte unbeständige,
Von da, dieses zurückhaltend, stell' er sich in die Ordnung fest.
Jener, der ruhig so gesinnt, des Frommen höchstes Gut und Glück
Erreicht er, alles Scheins befreit, Gottes Wesen von Flecken rein.
Immer vollendend sein Innres, wird der Fromme von Sünde frei,
Berührt Gott in der Seligkeit und genießt ein unendlich Gut.
In allen Wesen das Selbst, sieht wieder die Wesen all' im Selbst,
Welcher wiedervereinten Sinns alles mit gleichem Muthe schaut.
Wer nur mich überall erblickt und wer alles erblickt in mir,
Nimmer werd' ich von dem fern sein, noch wird von mir er je getrennt.
Wer den Allgegenwärt'gen, mich, verehrt und fest an der Einheit hält,
Wo immer auch wandeln mag, wandelt der Fromme stets in mir."

[1]) Er wird in einem von Fr. Schlegel (Sprache und Weisheit der Inder S. 238 ff.) übersetzten Bruchstück des Ramajana also geschildert:

„Ikshvakus' Stamm hat ihn gezeugt, Rama heißt er im Menschenmund,
In sich selbst herrschend, großkräftig, stralengleich, weit berühmt und stark;
Weise, der Pflicht getreu, glücklich, der jeden Feind bezwingt,
Der großgliedrig und starkarmig, muschelnackig und backenstark,
Von mächtiger Brust und bogenfest, der Feinde Scharen bändigend;
Dess' Arm zum Knie hängt, hoch von Haupt, er, der stark, wahrer Tugend reich,
Gleichmüthig, schöngegliedert ist, herrlicher Farb' und würdevoll,
Von festem Bau und großem Aug', Günstling des Glücks und schön zu sehn;
Wohl das Recht kennend, wahrstrebend, seines Zornes Meister, Herr des Sinns.
Der Weisheit tiefgedacht besitzt, rein, mit Heldengewalt begabt,
Schutz und Retter des Weltenalls, Gründer, Erhalter auch des Rechts;
Alle Glieder der Schrift wissend, aller Bücher wohl kundig auch,
Aller Schrift Deutung grundgelehrt, tugendreich, der im Glanze stralt;
Allen Menschen beliebt, bieder, von Geist heiter und hochgelehrt,
Stets die Guten sich nachziehend, wie zum Meer eilt der Ströme Lauf.

Er wird als die siebente Fleischwerdung (Inkarnation) des Gottes Vishnu (bekanntlich die zweite Person der indischen Dreieinigkeit Brahma, Vishnu und Shiva) angesehen und seine Erscheinung in der Zeitlichkeit wurde veranlasst durch die Klagen, welche zu Brahma aufstiegen über die Wütherei des Riesen Ravanas, Königs zu Lanka (Ceylon) und seiner Gesellen, deren Vermessenheit so weit ging, daß sie selbst den Indra, den Gott der Luft und König der guten Genien, zu bekriegen wagten. Um diesen Unthaten ein Ende zu machen, fasst Vishnu den früher schon wiederholt ausgeführten Entschluß, Menschengestalt anzunehmen, und zwar diesmal als Sohn des Dasharata, der zu Ajodhja (Audh) König war und dem nun von seiner Gemahlin Kausalja Rama geboren wurde, während ihm drei andere Gattinnen drei andere Söhne gebaren, worunter auch Bharata. Rama sollte als der Erstgeborene den väterlichen Thron erben, allein Bharata's Mutter Keikeja weiß es durch Ränke dahin zu bringen, daß Bharata zum Thronfolger erklärt und Rama verbannt wird. Rama zieht in die Wildniß, wohin ihm sein treuer Bruder Lakshmana und seine Gattin Sita folgen. Aus Gram über die Entfernung seines Erstgeborenen stirbt Dasharata und Bharata soll den Thron einnehmen. Allein er weigert sich dessen, geht zu Rama in die Wildniß und begrüßt den Rama als König. Dieser nimmt indessen die Krone nicht an, sondern überträgt dieselbe dem Bharata und macht sich daran, die bösen Riesen zu befehden, zu welchem Zweck Indra ihm Waffen verleiht. Er tödtet viele der Feinde, worüber sich der Riesenkönig Ravanas höchlich erbos't. Er sinnt auf Rache, entführt mit List Rama's Gattin Sita und tödtet den wunderbaren Geier Jajejus, der Rama's Behausung bewacht. Rama verbrennt den Leichnam des Geiers und aus dem Holzstoß hervor ertönt eine Stimme, welche dem Rama andeutet, was er zu thun habe, um mit seinen Feinden fertig zu werden. Er schließt, dieser weissagenden Stimme folgend, ein Bündniß mit den zwei wunderbaren Affenkönigen Hanuman und Sugriva und tödtet mit Hilfe des letztern seinen furchtbarsten Feind, den Riesen Bali. Hanuman aber schwimmt durchs Meer nach Lanka hinüber, verbrennt die Stadt, bringt viele Riesen um und befreit die Sita. Hierauf gibt Samudra, der Meeresgott, dem Rama den Plan eines Brückenbaus an die Hand, welcher dann auch durch die Affen ausgeführt wird. Auf dieser Brücke führt Rama sein Heer nach Lanka hinüber, erschlägt den Ravanas und findet seine Sita

---

Er, der wahr, gleich und gleichmüthig, der einzig und hold von Ansehn ist,
Rama stehend am Tugendziel, Kausalja's Lieb' und hohe Lust.
Freigebig wie das Weltmeer ist, standhaft gleich wie der Himavan (Himalaja),
Vishnu ähnlich an Heldenkraft, standhaft so wie der Berge Herr (Shiva),
Zornflammend wie das Weltfeuer und im Dulden der Erde gleich,
Spendend wie der Reichthumsgott, Zufluchtsort dessen, was wahr und recht."

wieder, welche ihm die Bewahrung der ehelichen Treue durch die Feuerprobe beweis't. Dann eilt Rama nach Nandigrama, wo er mit seinem Bruder Bharata vereint in Glanz und Herrlichkeit herrscht und das goldene Zeitalter über sein Land und Volk heraufführt. — An diese Haupthandlung des Ramajana schließen sich viele Episoden an, aus welchen sich besonders zwei durch Bedeutsamkeit und Schönheit hervorheben. Die erstere derselben behandelt die Herabkunft der Ganga (deutsch von A. W. Schlegel und von Höfer), als welche der heilige Gangesstrom personificirt erscheint, zur Erde, was sie in Folge eines vonseiten Brahma's an sie ergangenen Befehls that, um vom Himmel aus über die Gipfel der Gletscher und Wälder des Himalaja zur Erde und von da in die Unterwelt hinabzufallen und dort die Gebeine von 60,000 erschlagenen Helden mit ihrer Flut zu entsündigen. Diese Episode eröffnet uns auch einen belehrenden Blick in das altindische Bußwesen, welches, obwohl vielfach mit der christlichen Askese zusammenklingend, doch wieder ganz eigenthümliche Seiten darbietet. Die indischen Büßer hatten bei ihren fabelhaften Bußübungen immer bestimmte, oft sehr weltliche Zwecke im Auge und unterzogen sich den Büßungen keineswegs um der Büßungen selbst willen. Wie in der Episode von der Herabkunft der Göttin Ganga durch die mehrere Generationen hindurch währende Buße eines Königshauses das Herabfallen der Göttin erzwungen wird, so büßt sich in der zweiten, die Büßungen des Viswamitra betitelt (von Fr. Bopp in seinem „Konjugationssystem der Sanskritsprache" im Auszug übersetzt), der König Viswamitra förmlich aus seiner Kaste in die höhere, in die Brahmanenkaste hinauf, setzt mit seiner Büßerkraft Himmel und Erde in Schrecken und Noth und macht die ganze Weltordnung wanken. Dieses Gedicht ist, wie nicht sonst eines, geeignet, die Kühnheit und Ungeheuerlichkeit der indischen Phantasie zu zeigen, weshalb wir einen raschen Blick auf seinen Inhalt werfen wollen. Nachdem der König Viswamitra mehrere tausend Jahre in Glanz und Ruhm regiert und die Erde als Eroberer durchzogen hatte, begab er sich endlich zu den Einsiedlern in die Wildniß, wo auch der heilige Büßer Vasischta mit seinen Schülern sich aufhielt. Dieser Heilige lässt dem König und seinem ganzen Heergefolge eine treffliche Bewirthung zutheil werden mittels seiner Zauberkuh Sabala, welche alle verlangten Speisen im Augenblick herbeihext. Den König befällt großes Gelüste nach dem Besitz dieser wunderbaren Bestie und er bietet dem Vasischta dafür goldene Ketten und Peitschen, vierzehntausend Elephanten, achthundert Wagen von Gold, elftausend Pferde von edler Rasse und eine Million Kühe. Vergebens. Da nimmt der König die Sabala mit Gewalt. Allein diese tödtet ihm tausend Krieger, kehrt zu Vasischta zurück, erzeugt durch ihr Gebrüll Horden von allerlei Ungethümen, welche die Kriegsmacht Viswamitra's zu Grunde richten, während Vasischta mit

der Glut seiner Andacht hundert fürstliche Häuptlinge zu Asche brennt. Allein und verlassen, mit Schimpf und Schmach muß Viswamitra abziehen, verzweifelt jedoch nicht, sondern beschließt durch Bußübungen sich Macht über den heillosen Kuhbesitzer und Rache zu verschaffen. Er geht in die Klüfte des Himavan und fängt seine Büßungen an. Der Gott Indra erscheint ihm und gewährt dem Bittenden die göttliche Geschoßkunde, welche er sogleich zu einem Racheversuch verwendet, indem er mit brennenden Himmelspfeilen Vasischta's Einsiedlei beschießt. Allein der Einsiedler schlägt alle diese Geschosse mit seinem einfachen Brahmanenstab zurück, und als Viswamitra endlich sogar den Brahmapfeil abdrückt, welcher die drei Welten beben macht, parirt Vasischta auch diesen. Höchst verdrüßlich und gedemüthigt fasst der König den Entschluß, sich zum Brahmanen aufzubüßen, um als solcher seiner Rache genügen zu können. Nachdem er tausend Jahre lang gebüßt, verleiht ihm Brahma die Würde fürstlicher Weisheit. Nach abermals tausend Jahren Buße besuchen ihn ehrfurchtsvoll alle Götter und Brahma gibt ihm den Titel: Bester der Weisen. Wiederum büßt er tausend Jahre, und nachdem er zwischenhinein in der Zerstreuung mit der Nymphe Menaka, welche ihm die Götter zur Verlockung gesandt, die Sakuntala erzeugt hatte, geht er nach Osten zu und verharrt tausend Jahre in völligem Schweigen. Dann wird er regungslos wie ein Baumstamm und alles Zorns verlustig. Nach tausendjährigem Fasten will er zuerst wieder eine Schüssel Reis essen, schenkt aber dieses Gericht einem bettelnden Brahmanen, der ihn darum anspricht. Jetzt enthält er sich ein ferneres Jahrtausend lang des Athmens. Da bricht Dampf aus seinem Haupte hervor, Entsetzen durchdringt die drei Welten, die niederen Gottheiten werden um ihre Existenz besorgt; von den Wirkungen solcher Buße betäubt, flüchten sich die Heiligen und Genien zum Weltvater Brahma, sprechend: Zerrüttet sind die Räume alle und nichts wagt sich mehr zu zeigen; die Meeresfluten brausen wild auf, die Berge wanken, der Erdkreis zittert, der Winde Wehen stockt, die Menschen werden gottesleugnerisch, der Sonne ist ihr Licht geraubt durch den von dem Büßer ausgehenden Glanz; rette der Götter Reich, o Brahma, bevor er die drei Welten mit dem Feuer des Untergangs verzehrt! Auf dieses hin gewährte Brahma des Büßers Wunsch und verlieh ihm die Brahmanenwürde, worauf er sich, statt an Vasischta Rache zu nehmen, mit diesem versöhnte, weil er in seiner jetzigen vollkommenen Seelenverfassung dem Rachegefühl gar nicht mehr zugänglich war. Die eigentliche Moral hiervon ist: die Kirche steht über dem Staate, der Priester über dem König, der Brahman über dem Kschatrija.

Mit dem Mahabharata und Ramajana war die epische Thätigkeit der Inder noch lange nicht erschöpft. Die in diesen beiden kolossalen Epen, besonders in dem ersteren, enthaltenen Mythenkreise wurden im Sinne der

brahmanischen Hierarchie episch-didaktisch ins Unendliche ausgesponnen und so entstanden die 18 Legenden-Kompilationen, welche unter dem Namen der Purana bekannt sind und mitsammen 800,000 Doppelverse enthalten sollen. Mitunter findet sich in diesem Wust ein Perle, wie z. B. die reizende, höchst zierliche Episode vom weisen Kandu im Brahmapurana eine ist (deutsch von Höfer, Ind. Ged. I, 43—63). Im Gegensatze zu der theologischen Epik der Purana sehen wir in den Werken der späteren epischen Dichtung einen freieren künstlerischen Geist walten. Die Stoffe bleiben im Ganzen dieselben, aber die Behandlung derselben geschieht weit mehr im poetischen als im hierarchischen Interesse. Diese Kunstepik scheint begonnen zu haben, nachdem im 6. Jahrhundert v. Chr. die buddhistische Bewegung das abgestandene Kulturleben Indiens wieder aufgefrischt hatte. Zwar gelang es der orthodox-brahmanischen Kirche, den Buddhismus als eine Ketzerei zu verdrängen, wenigstens aus Vorder-Indien, indessen entwickelte sich doch auch hier aus der Aufrüttelung der Geister durch den bestandenen Kampf eine neue Epoche der Bildung, deren Glanz zu bezeichnen man nur den Namen Kalidasa zu nennen braucht.

Dieser große Dichter ist der Chorführer der indischen Kunstpoesie, wie sie nach dem Vorüberbrausen des buddhistischen Sturmes an den Höfen mächtiger, feinerem Lebensgenuß zugewandter Fürsten ihre Ausbildung fand. Leider tappen wir hinsichtlich der Lebenszeit Kalidasa's noch immer ganz im Dunkeln; denn die Ansicht, es habe derselbe mit noch acht andern berühmten Poeten um 56 v. Chr. am Hofe eines Königs des Namens Vikrama gelebt, hat sich bei näherem Zusehen als eine illusorische herausgestellt und die Vermuthung, daß er in einem der ersten Jahrhunderte nach Christus gelebt, hat zwar manches für sich, aber doch noch keinen unwiderleglichen Beweis. Gewiß ist nur, daß Kalidasa sein dichterisches Genie in allen Hauptformen der Poesie glänzend bewährte[1]). So auch im Epos

[1]) Ein berufener Urtheiler, Lassen (Ind. Alterthumsk. II, 1171—72), hat ihn „das glänzendste Gestirn am Himmel der indischen Kunstpoesie genannt und hinzugesetzt, Kalidasa sei „dieses Lobes würdig wegen der Meisterschaft, mit welcher er die Sprache beherrscht, und wegen des feinen Gefühls, mit welchem er ihr, den behandelten Gegenständen gemäß, eine einfachere oder künstlerische Form verleiht, ohne in die spätere Künstelei zu verfallen oder die Gränze des guten Geschmacks zu überschreiten; sodann wegen der Mannigfaltigkeit seiner Schöpfungen; wegen seiner sinnreichen Erfindung und seiner glücklichen Wahl von Stoffen, sowie wegen der vollständigen Erreichung seiner dichterischen Absichten; endlich wegen der Schönheit seiner Schilderungen, der Zartheit seines Gefühls und seines Reichthums an Phantasie." Von Kalidasa rührt auch die berühmte Vierzeile über die indische Dreieinigkeit („Trimurti") her:

„In drei Personen zeigt sich Gott der Eine,
Von denen später nicht, noch früher keine;
Von Shiva, Vishnu, Brahma, wer es sei,
Ist jeder jeder in der sel'gen Drei." (Müller.)

— es existiren von ihm drei größere epische Dichtungen: Raghuvansa, Kumarasambhava und Nalôdaja — wo er freilich des allen indischen Kunstpoeten anhaftenden Fehlers der Ueberkünstelung sich nicht ganz enthalten hat. Das erste dieser drei Heldengedichte erzählt in 19 Gesängen die Geschichte des Raghu (d. i. Rama) und seiner Vor- und Nachfahren; das zweite schildert die Geburt des Kumara; das dritte gibt in vier Gesängen eine höchst reizende Variation der Geschichte vom König Nal und der treuen Damajanti (fragmentar. Verdeutschung von Rückert, vollst. Nachdichtung von Schack). Neben Kalidasa thaten sich in dieser romantischen Epik, denn so kann man dieselbe im Gegensatze zu der früheren volksmäßig-heroischen und der auf diese folgenden theologisch-hierarchischen bezeichnen, hervor Bharavi, Magha, Bhatti und andere. Bharavi's Epopöe „Kiratarjunija" enthält eine phantasiereiche Darstellung des Krieges, welchen der Held Ardschuna gegen den Gott Shiva führt. Einen ähnlichen mythologischen Gegenstand, den Kampf zwischen Krishna und Sisupala, behandelte Magha in seinem „Sisupalabadha". Bhatti erzählte in seinem „Bhattikavja" wiederum die Geschichte Rama's in 22 Gesängen. Das Gedicht gewährt namentlich in sittengeschichtlicher Beziehung reiche Ausbeute.

3) Die Lyrik. Die religiöse Begeisterung, wie sie in den Hymnen des Veda weht, ist in der späteren Lyrik erloschen. Aber dafür entfaltet diese die farbenprächtigste Naturmalerei und eine tropisch-heiße Liebesglut, an welche freilich der Maßstab unserer sittlichen Begriffe nicht gelegt werden darf. Für den europäischen Geschmack wird in der indischen Erotik doch gar zu viel aus Liebe gekratzt und gebissen und die von den indischen Erotikern mit so großer Vorliebe betonten Nägelmale an den Brüsten der Geliebten kommen uns nicht eben schön vor. Auch das ewige Betonen der sinnlichen Reize des Weibes, dieses unvermeidliche Anpreisen der „Hüftenschwere" und „Busenfülle", diese immer wiederkehrenden Schilderungen der bis zur Raserei gehenden Wollustkämpfe ermüden uns. Allein abgesehen davon, hat die indische Lyrik doch sehr viel Reizendes geschaffen. Ihr größter Vorzug besteht in der sinnigen Art, womit sie ihre Lieder von der Liebe Lust und Leid mit herrlichen Bildern aus dem Naturleben schmückt, und dieser Vorzug erscheint wieder bei Kalidasa am glänzendsten. Die Lyrik dieses Dichters ist stark mit beschreibenden Elementen versetzt, aber er versteht es, Gefühl und Anschauung zur anmuthigsten Harmonie zu verschmelzen. So in seinem lyrischen Cyclus Ritusanhara (die Versammlung der Jahreszeiten, Textausg. von Bohlen, deutsch von Höfer), so in seiner berühmten Elegie Meghaduta (der Wolkenbote, Textausg. von Gildemeister, deutsch von M. Müller), dem weitaus seelenvollsten aller indischen Gedichte. Ein schönes Seitenstück dazu ist die Elegie „Der zerbrochene Krug" von Ghatakarpara (deutsch von Höfer), wogegen in dem Abschiedslied „An die Geliebte"

von Tschaura (deutsch von Höfer), der volle Brand, um nicht zu sagen die volle Brunst indischer Erotik flammt. Voll anmuthiger Eleganz spielt diese in den erotischen Epigrammen des Amaru, von welchen Rückert eine allerliebste Blumenlese gedolmetscht hat (Musenalmanach für 1831). Mit der Lyrik war die Idyllik enge verbunden. Als Hauptschöpfung der letzteren steht die „Gitagovinda" von Jajadeva (spr. Dschajadewa) da, das Entzücken indischer Aesthetiker (Textausg. von Lassen, deutsch von Rückert). Dieses Idyll, welches den Roman erzählt, den der Gott Krishna in Gestalt des Hirten Govinda mit der Hirtin Radha durchspielt, ist das Hohelied der Inder und hat mit dem hebräischen das Schicksal getheilt, von theologischen Tiftlern zu einer mystischen Allegorie umgedeutet worden zu sein. In Wahrheit aber gipfelt in diesem in den wollüstigsten Rhythmen dahingleitenden Gedichte die Ueppigkeit der indischen Phantasie, welche darin alle Stadien erotischer Leidenschaft zu Situationen von brennender Lüsternheit ausgemalt hat, ohne jedoch ins Gemeine zu fallen.

4) Das Drama.[1]) Wenn sich die indische Epik in theologische Abstraktionen hinaufschraubt, vor welchen unsere Vorstellungskraft schwindelnd zurücktritt, wenn in der indischen Lyrik lascive Züge unser Gefühl nur allzu oft verletzen, so eröffnet uns dagegen das indische Drama einen blühenden Garten, dessen Gesträuche und Blumen allerdings ebenfalls erotisch glänzen und duften, in welchen aber Menschen wandeln, in deren Herzen Gefühle und Leidenschaften pulsiren wie in den unsrigen, mit welchen wir uns also befreunden, an deren Leiden und Freuden wir theilnehmen können. Der Hauptvorwurf der indischen Dramen ist die Liebe, welche bald in den glutvollsten Farben gemalt wird, bald in den sanftesten, innigsten Herzenslauten zu uns spricht und mit der prächtigsten Sinnlichkeit eine so zarte Empfindung vereinigt, daß die beweglichste Phantasie und das lauterste Gemüth gleichermaßen davon ergriffen und bewegt werden muß. Das indische Drama hat sich, nach unserem Sprachgebrauche zu reden, von der metaphysischen Einseitigkeit, von der pfäffischen Bevormundung gewissermaßen emancipirt, um aus der Region ungeheuerlicher Ueber- und Unnatur in den Kreis menschlicher Gefühle, menschlicher Schönheit herüberzutreten. Ohne unfromm und unorthodox zu sein, — denn sie lassen ja ihre Helden meist nur im Auftrag von Göttern handeln — beweisen die indischen Dramatiker schon dadurch, daß in ihren Stücken häufig Brahmanen als feige, immer fresslustige oder hanswurstige Schmarotzer auftreten, ihre vorgeschrittenere liberalere Denkungsweise gegenüber den alten Heldengedichten, wo im Grunde der Brahmanenkaste fast noch größere Ehre erwiesen wird als den Göttern selbst. Die komische Seite, welche im indischen Drama keineswegs fehlt,

[1]) Sehr ausführlich und belehrend erörtert diesen Gegenstand Klein a. a. O. III, 1—373.

hält sich meistens an die Verspottung der Pfaffen, ihres Hochmuths und ihrer Gier, und wie im verklingenden Mittelalter fast sämmtliche Pfeile der Satire auf die Mönche abgeschossen wurden, so nahmen sich die indischen Schauspieldichter besonders die Brahmanen zur Zielscheibe ihres, jedoch stets gutmüthigen Spottes. Da kommen häufig ergötzliche Geschichten vor, z. B. ein pruhstender Büffel wird mit einem beleidigten Brahman von hoher Abstammung verglichen; ein Papagei, der sich überfressen hat, krächzt wie ein brahmanischer Gesetzlehrer, der einen Hymnus aus dem Veda ableiert; in einer schnurrigen Erzählung (mitgetheilt in A. W. Schlegels „Indischer Bibliothek" II. S. 265) streiten sich gar vier Brahmanen vor Gericht um die Palme der Stupidität. Dies gibt Gelegenheit zu bemerken, daß sich in indischen Dramen schon jene echtmenschliche Eigenthümlichkeit findet, die Komik dem Ernst, dem Pathos beizumischen, wie es später auch bei Shakspeare und Calderon vorkommt.

Die Inder, welche umfangreiche Werke über die Theorie der Schauspielkunst besitzen, setzen die Anfänge des Drama's in die fabelhaften Urzeiten hinauf und schreiben die Erfindung derselben einem mythischen König und Weisen, Bharata, zu, welcher seine Schauspiele von Gandharven und Apsarasen (Genien, die den Hofstaat des Gottes Indra bilden) zur Ergötzung Indra's habe aufführen lassen. Gewiß ist, daß aus der Vorliebe für Musik und Tanz, welche griechische Schriftsteller an den alten Indern rühmen, frühzeitig schon eine zuerst zur Bereicherung des Kultus verwendete Art von Pantomimen und dramatischen Gesängen hervorging, welche sich später zum eigentlichen Schauspiel entwickelten. Dieses war dann, als sich große Dichter seiner annahmen, der Basis religiösen Ceremoniells bald nicht mehr bedürftig, sondern trat, das sociale Leben zum Vorwurf nehmend, als selbstständige Kunst in der Gesellschaft auf und erreichte eine außerordentliche Blüthe, bis es dann, wie die Kultur Indiens überhaupt, vor dem Schwerte der mohammedanischen Eroberer in den Staub sank. In diesem Staube ruhten die dramatischen Werke Indiens Jahrhunderte lang und erst zu Ausgang des vorigen Jahrhunderts wurden sie den Europäern durch einen Zufall zugänglich. Wie ungemein wichtig die Kenntniß dieses Zweiges indischer Literatur für die Kenntniß des inneren Lebens von Hindostan werden mußte, ist klar. Indessen dürfen wir in den Charakteren des indischen Drama's nicht solche zu sehen erwarten, wie sie *unsern* dramatischen Begriffen entsprechen, nämlich keine freien Wesen, keine aus sich selbst sich entwickelnden, auf sich selbst gestellten, mit den Verhältnissen ringenden Charaktere. Die indische Natur ist durchgehends eine sich dem Höheren, sei dies ein Gott, ein Weiser, ein König, unterordnende, duldende, und zur Erlangung der höchsten Kraft und Macht führt ja eben nur das Dulden, die Büßung. Wenn wir aber den eigentlichen dramatischen Nerv, den Kampf mit dem Schicksal, im indischen

Schauspiel vermissen, so entschädigt uns dafür, so viel als möglich, der überschwängliche Reichthum der Naturschilderung, die Hoheit und Zartheit der Gesinnung, die Buntheit der Scenerie, die Innigkeit der Herzensäußerung. Ein tragischer Ausgang ist hier nicht gestattet, denn zu dem Begriffe der auch im Untergang noch triumphirenden Menschenwürde, wie ihn die griechische Tragödie aufstellte, konnten sich die Inder nicht erheben und ihre Stücke enden darum, nachdem sieben, acht, neun und mehr Akte hindurch geliebt, gelitten, geränkelt, gelacht und geklagt worden, mit heller Heiterkeit. Unsere Bezeichnungen Trauerspiel, Lustspiel, Schauspiel passen eigentlich nicht für die Erzeugnisse der indischen Bühne. Am richtigsten dürfte ihr Wesen angedeutet sein, wenn man sie Melodramen nennt. Die gewöhnliche Form des Dialogs ist die Prosa, welche aber bei jeder gehobenen Stelle in Verse, in recitirte oder gesungene übergeht. Dieses, sowie die Einflechtung pantomimischer Tänze, verleiht den indischen Schauspielen etwas Opernhaftes.

Die Zeitmessung der indischen Kultur- und Literaturgeschichte liegt so im Argen, daß sie erst durch die Bemühungen der europäischen Forscher und Finder nach und nach hergestellt werden muß. Nicht selten müssen auch beim Aufbau dieser Chronologie in Ermangelung solideren Materials gelehrte Hypothesen verwendet werden, denen dann andere nicht weniger gelehrte widersprechen. Kein Wunder demnach, daß für die Entwickelungsgeschichte der indischen Dramatik genaue Zeitbestimmungen soviel wie gar nicht vorhanden sind. Ganz unzweifelhaft ist nur, daß Alt-Indiens Drama schon eine lange Zeit des Wachsthums hinter sich haben mußte, bevor es Früchte zeitigen konnte wie das Schauspiel „Mritschhakatika, d. h. das irdene Wägelchen, Kinderwägelchen, Spielkutschlein (deutsch von Fritze). Der Prolog des Stückes, welches für das älteste der vorhandenen oder wenigstens bis jetzt bekannt gewordenen Sanskrit-Dramen gelten kann, gibt als Verfasser den König Sudraka an, welcher um 57 v. Chr. oder, was wahrscheinlicher, in der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. gelebt haben soll. Buddhismus und Buddhisten werden in dieser Dichtung mit großer Achtung, ja mit ehrerbietiger Vorliebe behandelt, was einen sehr gewichtigen Beweis für das angedeutete Alter des Stückes abgibt; denn im 2. Jahrhundert unserer Zeitrechnung stand ja der Buddhismus in seinem Heimatland Indien in hoher Blüthe. Der um unsere Kenntniß der Sanskritliteratur hochverdiente Wilson hat in seinem »Theatre of the Hindoos« das „Mritschhakatika" (Lassen schreibt „Mrichakatika") ins Englische übersetzt und darüber gesagt: „Das Kinderwägelchen besitzt einen bemerkenswerthen dramatischen Werth. Die Handlung hat die Einheit des fesselnden Interesses. Dieses vermißt man selten und die scheinbaren Unterbrechungen dienen nur dazu, die große Erfindsamkeit darzuthun, womit durchweg die Hauptabsicht des Stückes gefördert wird." Der Held des Drama's ist ein verarmter, hochgesinnter Brahman, Charu-

datta, die Heldin das Freudenmädchen Vasantasena, welche dem Söhnlein des von ihr geliebten Charudatta ein zierliches Kinderwägelchen schenkt, daher der Titel des Schauspiels. Ihre innige, alle Proben bestehende Liebe wird für Vasantasena zu einem Fegfeuer, welches sie zu einem Seelenzustande hinaufläutert, der sie würdig macht, die zweite Gattin des mit einer ersten schon versehenen Brahmanen zu werden. Wir haben eben hier überall mit orientalischen Anschauungen und Voraussetzungen zu thun; aber zugleich auch mit einem wahren Dichter, welcher uns für seinen Helden und seine Heldin wirkliche Theilnahme abgewinnt. Die Moral des Stückes spricht Charudatta am Schluß in den Worten aus, das Menschendasein sei die Spielkutsche des Geschickes —

„Das Schicksal spielet mit dem Menschenleben
Und radgleich dreht sich wirbelnd um die Welt."

Ein zweites hoch und mit Recht berühmtes Drama ist „Malati und Madhava" von Bhavabhuti, dessen Leben wahrscheinlich in die Zeit von 720 n. Chr. fiel. Schon der Prolog ist merkwürdig, weil in demselben so zu sagen vorweggenommen wird, was Shakspeare seinen Hamlet (A. 3, Sc. 2) über das Wesen des Drama's sagen lässt. Der Schauspieldirektor fragt nämlich seinen ersten Schauspieler: „Sag mir mal, welche Eigenschaften verlangen der Tugendreiche, der Weise, der Ehrwürdige, der Gelehrte und der Brahman von einem Drama?" und der Gefragte gibt zur Antwort: „Gründliche Entwickelung der verschiedenen Leidenschaften, Hoheit des Charakters, edlen Ausdruck der Begierden, eine überraschende Fabel und feingebildete Sprechweise." Malati und Madhava sind Julia und Romeo, indisch gedacht. Das Stück schwillt demnach wohl von Leidenschaft, endet aber nicht tragisch, sondern der Student Madhava führt schließlich die Ministerstochter Malati heim. Auch das Schauspiel „Uttara Rama Tscharitra", welches die Geschichte des Helden vom Ramajana dramatisirt, wird dem Bhavabhuti zugeschrieben und trägt allerdings die Signatur seines Geistes. Sehr treffend hat Klein auf die bedeutsame Betrachtung hingewiesen, welche der Held Rama im Epilog anstellt, indem er, zu den Zuschauern gewandt, nicht nur die vorhin erwähnten dramaturgischen Winke vervollständigt, sondern geradezu das innerste Wesen und die eigentlichste Substanz aller wirklichen und wahrhaften Dramatik bloßlegt mit den Worten:

„Mag dies begeistert Spiel, das göttliche
Eingebung eingehaucht, mag es erfreuen
Und reinigen das Herz, wie Mutterliebe
Jed' Leiden tilgt, und gleich der Ganga Flut
Reinspülen uns von allen unsern Fehlen.
Mag die dramat'sche Kunst mit tiefem Sinn-
Verständniß die Geschichte schildern und
In wohlgefügten Versen sie uns deuten."

Herkömmlicher Weise, aber in Rücksicht auf Sudraka und Bhavabhuti wohl nicht ganz gerecht, bezeichnet man als die Höhenpunkte der dramatischen Literatur Indiens die beiden Schauspiele „Sakuntala" und „Vikramurvasi", beide von Kalidasa gedichtet. Die Sakuntala oder der Erkennungsring[1]) beginnt nach den Regeln der indischen Dramaturgie mit einem Prolog, einer Verhandlung des Schauspieldirektors mit der Primadonna, der Trägerin der Titelrolle. Der Inhalt des Stückes ist, in Kürze angegeben, dieser. Sakuntala, die Tochter der Nymphe Menaka und des Königs Viswamitra, wird von dem heiligen Einsiedler Kanwa in seinem geweihten Hain erzogen. Während Kanwa's Abwesenheit kommt der birschende König Duschmanta in den Umkreis der Einsiedelei, wo natürlich die Thiere unverletzlich sind. Da er aus Ehrerbietung seinen königlichen Schmuck abgelegt hat, wird er von der Sakuntala als einfacher Reisender empfangen und schenkt ihr zum Dank für den gastfreundlichen Empfang seinen Siegelring. Die Lieblichkeit des Mädchens fesselt den König an den heiligen Ort, er belauscht die Gespräche Sakuntala's mit ihren beiden Gespielinnen und wird von diesen Gesprächen, in welchen sich die anmuthigste Unschuld und Naivität offenbart, noch mehr bestrickt. Von seiner Mutter zur Feier eines Festes in die Stadt zurückgerufen, sendet er an seiner Statt seinen hanswurstigen Freund und Begleiter Madhavja, der in dem Stücke das komische Element vertritt und durch mehrere Züge an den edlen Sir John Falstaff erinnert, und bleibt zurück, um à la Werther in der Einsiedelei umherzuschmachten. Endlich kommt es zwischen ihm und der Geliebten zur Erklärung und sofort wird die Heirat ohne alle Ceremonien vollzogen, wobei der Umstand, daß der König daheim im Palaste bereits mehrere Frauen besitzt, der indischen Sitte zufolge keineswegs hinderlich in Betracht kommt. Der König verläßt seine junge Gattin, mit dem Versprechen, sie binnen drei Tagen abzuholen, allein inzwischen wird sie von einem bigoten Pilger, welchen sie, in ihr Liebesleid versengt, nicht mit gebührender Ehrfurcht empfangen hat,

---

[1]) Zum erstenmal ins Englische übersetzt durch Jones 1789, aus dem Englischen ins Deutsche durch Forster 1791. Herder bevorwortete diese Uebersetzung, Göthe begrüßte das Stück mit dem allzu überschwänglichen Epigramm: —

„Willst du die Blüthen des frühen, die Früchte des späteren Jahres,
Willst du, was reizt und entzückt, willst du, was sättigt und nährt,
Willst du den Himmel, die Erde mit einem Namen begreifen:
Nenn' ich Sakuntala dir und so ist alles gesagt."

Den Originaltext gab Chezy heraus, dann mit Glossar Burkhard und mit beigefügter wortgetreuer Uebersetzung Böhtlingk. Aus dem Original übertrugen die berühmte Dichtung (mit Nachbildung der metrischen Stellen) Hirzel, Schrader, Meier, Lobedanz, Rückert, Fritze („Sammlung indischer Dramen in metrischer Uebersetzung", Bd. 1).

verflucht, von ihrem Gatten vergeſſen zu werden, bis er ſeinen Ring an ihrer Hand wieder erblicken würde. Der Fluch geht ſogleich in Erfüllung, der König vergiſſt die Geliebte und den neuen Ehebund und verſinkt in Melancholie. Nach langem, vergeblichem Harren verläſſt Sakuntala die Einſiedelei und dieſer Abſchied von der Heimat ihrer Kindheit, der unmöglich zarter und lieblicher gedacht werden kann, iſt nach meinem Gefühle der Glanzpunkt des Stückes. An dem Hofe ihres königlichen Gemahls angekommen, wird ſie von dieſem nicht erkannt, ſondern als eine Fremde behandelt, und bemerkt jetzt mit Schrecken, daß der Verlobungsring beim Baden in einem heiligen Fluſſe ſich ihr vom Finger geſtreift hat. Voll Verzweiflung entflieht ſie dem Hofe, wird von einem frommen Einſiedler aufgenommen, aber bald von Nymphen in den Himmel Indra's entführt. Inzwiſchen hat ein Fiſcher den verloren gegangenen Ring in den Eingeweiden eines Fiſches gefunden und wird mit ſeinem Funde von der Polizei — (man ſieht hieraus, daß dieſes ſehr nothwendige Uebel auch in Indien von ehrwürdigem Alter iſt) — vor den König gebracht, welchem der Anblick des Ringes plötzlich die Erinnerung an die verſtoßene Gattin zurückgibt. Seiner Sehnſucht nach ihr kommt der Gott Indra zur Hilfe, der ihm ſeinen geflügelten Wagen ſendet, mittels deſſen er in die Himmelsburg gelangt, wo er zuerſt ſeinen inzwiſchen von Sakuntala geborenen Sohn und dann dieſe ſelbſt wiederfindet, um mit beiden in ſein Reich zurückzukehren. — Der Gegenſtand des zweiten Drama's, Vikramurvaſi (deutſch von Hirzel, Höfer, Bollenſen) iſt die Liebe der Apſara, d. h. der Meernymphe Urvaſi zu dem König Pururava. Dieſes Stück, welches beſonders um des wunderſchönen, in muſikaliſchem Wohllaut dahinflutenden vierten Aktes willen eine Oper genannt werden darf, iſt mehr romantiſcher Natur als die Sakuntala, welche als ein dramatiſches Idyll bezeichnet werden kann, und enthält eine Fülle von prächtigen Schilderungen und lieblichen Scenen, in denen wir abwechſelnd den Glanz des Hoflebens und die üppige Pracht der indiſchen Urwälder erblicken. Das Ende iſt auch hier verſöhnend und heiter, indem das Liebespaar nach mancherlei Prüfungen glücklich vereinigt wird.

Kalidaſa gilt auch für den Verfaſſer des Schauſpiels „Malavika und Agnimitra" (deutſch von Weber), in welchem eine ſehr verwickelte Familiengeſchichte dramatiſirt iſt; allein ſowohl die Form als der Inhalt, welcher weit ſpätere Sitten ſchildert, machen dieſe Angabe ſehr zweifelhaft. Schließlich ſei noch auf eine der eigenthümlichſten Hervorbringungen der indiſchen Dramatik hingewieſen, welche mit den „Moralitäten" der mittelalterlich-europäiſchen Bühne große Aehnlichkeit hat. Es iſt das theologiſch-philoſophiſche Schauſpiel Prabodha-Chandrodaja, d. i. der Erkenntniß Mondaufgang oder der Vernunft Mondaufgang (Urtext herausgegeben von Brockhaus, deutſch von Goldſtücker und von Hirzel), von Kriſhnah-Miſra,

von welchem man nicht bestimmt zu sagen weiß, ob er im 7. oder 11. und 12. Jahrhundert n. Chr. gelebt habe. Es ist eine dramatisirte Allegorie, wie schon die Namen der darin auftretenden Personen (Sinnenlust, Irrthum, Hochmuth, Ketzerei, Verführung, Offenbarung, Religion, Zorn, Geiz, Verstand, Mitleid, Wissenschaft, Nachdenken, Begriff u. s. w.) darthun und schließt mit der Hochzeit des Verstandes mit der Offenbarung. Man sieht, das Hexeneinmaleins der Schleiermacherei ist von altem Datum und wurde nicht erst in Berlin erfunden.

5) Die Lehrdichtung. Schon in den alten indischen Epen, so, wie sie jetzt vorliegen, nimmt das lehrhafte Element einen sehr breiten Raum ein und bei dem starken beschaulichen Zug des indischen Charakters mußte die didaktische Poesie frühzeitig auch eine selbstständige Ausbildung finden. In der That hat sie sich neben den übrigen Dichtungsarten eine sehr bedeutende Stellung und Geltung zu verschaffen gewußt, theils in der Form lyrischer Gnomik, theils in der des Thierepos und der Fabel auftretend. Ein höchst graziöses, mit der Begeisterung des Witzes geschriebenes, bewußt ironisches Werk indischer Gnomik sind die Sprüche des Bhartrihari (Textausg. von Bohlen, theilweise verdeutscht von Höfer), wogegen aus des Sankara Acharja Gedicht „Der Hammer der Thorheit" (Höfer II, 149) die ganze Energie indischer Weltverachtung asketisch predigt. Etwas näher wollen wir uns das berühmte indische Fabelwerk ansehen, in welchem man wahrscheinlich die Urquelle aller Thierepik und Fabeldichtung alter und neuer Zeit zu erkennen hat. Es springt von selbst ins Auge, daß kein Volk so geeignet war, das Thierepos zu ersinnen, wie die Inder es waren, welchen ja in Folge ihres pantheistischen Glaubens die ganze Thierwelt als vernünftig handelnd erschien. Deßhalb werden in den indischen Fabelwerken die Thiere durchaus als mit menschlichen Eigenschaften begabt dargestellt und insofern sind diese Fabeln bedeutend verschieden von den sogenannten äsopischen, wo bekanntlich jedes Thier seinem thierischen Charakter gemäß aufgefaßt wird. Vielleicht aber müssen wir annehmen, daß die indische Thierfabel vom Anfang an vorsätzlich Ironie und Satire anschlug, welche Annahme sehr an Gewicht gewinnt, wenn uns z. B. ein Tiger vorgeführt wird, der in seinem Alter zu frömmeln und zu möncheln anfängt, oder eine die Veda's studirende Katze oder ein diebischer, schmarotzernder Sperling als Brahman. Zu betonen ist auch noch, daß die dialogische Form der indischen Fabeln höchst wahrscheinlich einen großen Einfluß auf die Gestaltung des Drama ausgeübt hat. Mit diesem haben die Fabelwerke auch den polemisirenden, ironischen Ton gegen die Frömmler, Heuchler und Pfaffen gemein. Dem Alter nach ist von den uns bisher bekannt gewordenen indischen Fabelnwerken das Pantschatantra, d. i. fünf Sammlungen oder Bücher, als das erste

anzusehen.[1]) Es wurde im fünften Jahrhundert n. Chr. verfaßt und soll zum Verfasser den Vishnusarma haben. Aus diesem Werke ging der weit berühmtere Hitopadesa, d. i. freundliche Unterweisung (deutsch von M. Müller) hervor, von welchem Schlegel und Lassen eine Ausgabe des Originaltextes geliefert haben. Der Inhalt dieser Fabelnwerke ist nachher in alle Sprachen übergegangen. In der persischen Bearbeitung wird als der Verfasser Bidpai angegeben, welcher Name eine Uebersetzung des indischen Vidjaprija, d. h. Freund der Wissenschaft, sein soll. Wahrscheinlich ist dieser Bidpai eine ebenso fabelhafte Person wie Lokman und Aesop. In Europa wurden diese orientalischen Fabeln, welche jedenfalls einen Schatz von Weisheit enthalten und denen Komik und sogar Humor keineswegs fehlen, zuerst durch die lateinische Uebersetzung bekannt, welche Johannes von Kapua 1262 mit Zugrundlegung der hebräischen Version, die von dem Rabbi Joel herrührt, besorgte. Deutschland erhielt die erste, nach der soeben erwähnten lateinischen gefertigte Uebersetzung durch Veranstaltung des wirtembergischen Herzogs Eberhard im Bart, der sie im Jahre 1480 auf seine Kosten unter dem Titel „Buch der Byspel der alten Weisen" drucken ließ. Das Buch fand den außerordentlichsten Beifall, wurde binnen fünf Jahren viermal aufgelegt und blieb lange Zeit die Lieblingslektüre des Volkes. — Die Fabelnpoesie Indiens verlief aber zuletzt in ein uferloses Fabuliren, welches, mehr und mehr alles höheren Gehaltes sich entschlagend, nur noch auf Unterhaltung abzweckte. Diese Märchendichtung, als deren Hauptleistung das „Vrihat-Katha" (d. i. die große Erzählung) des Somadeva sich hervorthut (Bd. 1—5 deutsch von Brockhaus), wird von den Hindus sehr hochgeschätzt; ja, das genannte Märchenwerk steht bei ihnen in nicht geringerem Ansehen als die beiden alten Nationalepen. Wir dagegen vermögen darin nur die völlige Veraltung und Auflösung der Sanskritliteratur zu erblicken, welche mit dem allmäligen Absterben der Sanskritsprache im 10. und 11. Jahrhundert unserer Zeitrechnung immer mehr in Schwulst und geschmackloses Kompiliren verfiel und zuletzt unter ganz kindischem Märchenlallen erlosch.

[1]) Pantschatantra: Fünf Bücher indischer Fabeln, Märchen und Erzählungen. Aus dem Sanskrit übersetzt mit Einleitung und Anmerkungen von Th. Benfey. 2 Thle. 1859. Besonders lehrreich ist die Einleitung zum 1. Theil, welche sich über das indische Grundwerk und dessen Auszweigungen verbreitet.

4.

Aegypten[1]).

Bis zum 19. Jahrhundert iſt bekanntlich die Schilderung, welche Herodot vom alten Aegypten entworfen hat, die Hauptquelle alles Wiſſens von dieſem Lande geweſen. Ergänzend traten hinzu die Berichte, welche ſich beim Diodor, Strabon und Plutarch, ſowie in des Kirchenvaters Klemens von Alexandrien „Allerlei" (στρώματα) vorfanden. Die römiſchen Autoren, wo ſie von Aegyptiſchem handeln, ſchöpften ſchon aus zweiter und dritter Hand. Bei dem Chronographen Julius Afrikanus, welcher im 3. Jahrhundert unſerer Zeitrechnung lebte, finden ſich auch die wenigen Bruchſtücke, die uns von dem berühmten Geſchichtswerke des Aegypters Manetho (Ma-n-Thoth) gerettet ſind. Manetho hatte bekanntlich um 250 v. Chr. zu Heliopolis als Prieſter gelebt und hatte es unternommen, eine Geſchichte ſeines Landes nach den Akten der Tempelarchive in griechiſcher Sprache zu ſchreiben.

Was uns das Alterthum über Aegypten mangelhaft und lückenvoll überlieferte, iſt nun durch die moderne Forſchung ergänzt, beſtätigt oder berichtigt, tiefer begründet und erweitert worden. Viele Jahrhunderte hindurch hatte die ſteinerne Poeſie der unverwüſtlichen Denkmäler Aegyptens zu den nachgeborenen Geſchlechtern ihre ſtumme Sprache geſprochen, ohne verſtanden zu werden, da öffnete im Jahre 1798 der abenteuerliche Seezug Bonaparte's nach dem Lande der Pharaonen dem Verſtändniß eine neue Bahn. Die gelehrte Expedition, welche der kriegeriſchen beigegeben war, hat im Lande des Nils dauerndere Eroberungen gemacht als dieſe. Mittels der koptiſchen Sprache, welche, in einer Bibelüberſetzung und einigen liturgiſchen Büchern erhalten, zur altägyptiſchen etwa ſich ſo verhält, wie das mittelalterliche Latein zur Sprache Cicero's, gelang es, wie jedermann weiß, zuerſt dem Franzoſen Champollion, zur Entzifferung der Hieroglyphen, der Bilderſchrift von Altägypten vorzuſchreiten. Seither ſind, Dank den Bemühungen einer ganzen Reihe von Aegyptologen, die unvergänglichen Urkunden, welche vor Jahrtauſenden den Monumenten des ſchwarzen Landes — („Chemi", d. i. das ſchwarze, nannten die Aegypter ihr Heimatland) — eingegraben wurden, ſowie die Papyrusrollen, welche fromme Hände den

---

[1]) Bunſen: Aegyptens Stellung in der Weltgeſchichte. Röth: Geſchichte der abendländiſchen Philoſophie, I. Duncker: Geſchichte des Alterthums, 4. Aufl. Bd. 1, Scherr: Geſchichte der Religion, II. 3 fg. Lepſius: Das Todtenbuch der alten Aegypter. Brugſch: Erklärung ägyptiſcher Denkmäler des neuen Muſeums in Berlin. Uhlemann: Thot oder die Wiſſenſchaften der alten Aegypter. Uhlemann: Handbuch der ägyptiſchen Alterthumskunde, IV. Lauth: Aus Aegyptens Vorzeit. Dümichen: Geſchichte des alten Aegyptens.

Mumien mit in die Gräber gaben, lesbar und die Malereien, womit Tempel- und Grabkatakombenwände bedeckt waren, erklärbar geworden.

Demnach befinden wir uns jetzt in dem Besitze von primitiven Quellen, welche in Verbindung mit den sekundären, die in den Schriftwerken der Griechen und Römer fließen, eine wirkliche Aufhellung der Geheimnisse Aegyptens, von welchen so viel gesagt und gesungen worden, möglich machen. Vieles ist dafür bereits geschehen und die Ergebnisse für die politische Geschichte, sowie für die Kultur- und Sittenhistorie sind sehr bedeutend. Wir haben jetzt eine Vorstellung von dem Uralter der ägyptischen Civilisation. Vielleicht, wahrscheinlich sogar ist sie die älteste auf Erden gewesen und hat am Nil die menschliche Kulturarbeit überhaupt ihre ersten großen Triumphe gefeiert. Jedenfalls sind von Aegypten die bedeutsamsten civilisatorischen Anregungen in die Nachbarländer ausgegangen; auch nach Hellas hinüber. Schon liegt zu deutlicher Ueberschau das politische und sociale, das religiöse und gesellige, das wissenschaftliche und künstlerische Leben und Thun der alten Aegypter vor uns und wir wissen namentlich, daß in den Tempelhallen am Nil der menschliche Gedanke zuerst mit außerordentlicher Kühnheit und Energie die große Räthselfrage nach des Menschenlebens Sinn und Frommen zu beantworten unternommen hat. Der theologische Dämon Alt-Aegyptens und der philosophische Genius Alt-Indiens lassen in der abendländischen Gedankenwelt bis zum heutigen Tage herab überall ihre Flügelschläge hören.

Die bisher vollzogenen Entzifferungen hieroglyphischer Inschriften und Papyrusrollen — von welchen letzteren das sogenannte „Todtenbuch", dessen Original sich in Turin befindet, die wichtigste ist — geben der Ansicht und Behauptung, daß die Aegypter zahlreiche Literaturwerke theologischen, liturgischen, astronomischen, geschichtlichen und naturgeschichtlichen Inhalts besessen haben müßten, eine hinlänglich feste Basis. Dagegen ist die bisher gewonnene dichterische Ausbeute doch sehr gering, quantitativ wie qualitativ. Allerdings steht stark zu vermuthen, daß ein Volk von dem Kulturgrade, wie die Aegypter ihn erreichten, auch Dichter und poetische Schriftwerke hervorgebracht habe, und es läßt sich, insbesondere auf Grund bildlicher Darstellungen, mit Wahrscheinlichkeit annehmen, daß es im alten Aegypten nicht nur eine gesellige Lyrik, sondern auch eine die Thaten der Götter und der großen Pharaonen feiernde Epik und nicht minder eine liturgische, den Mysterienspielen unseres Mittelalters ähnliche Dramatik gegeben habe [1]).

[1]) Was die Dramatik angeht, so will Brugsch a. a. O. 54 fg. den Beweis für ihr Vorhandensein insbesondere aus den Bildern und aus dem Texte des „Todtenbuches" erbringen. Andere sehen dieses Todtenbuch für „eine Art von philosophisch-didaktischem Gedicht" an. Spuren von altägyptischer Epik wollte man in dieser Inschrift auf König Ramses III. finden: —

Aber vorerſt ſind das doch nur Vermuthungen und Annahmen und alles, was uns bislang von dem altägyptiſch-poetiſchen Literaturſchatz überkommen oder zugänglich geworden iſt, beſteht aus Fragmenten und einer Anzahl von vollſtändigen Hymnen, welche letzteren errathen laſſen, daß am Nil eine

---

„Der König war wie ein Löwe,
Sein Brüllen in den Bergen ließ die Eb'ne zittern.
Wie die Ziegen vor dem Stiere zittern,
So flohen die Feinde vor dem Helden.
Seine Schützen durchbohrten die Feinde
Und ſeine Roſſe waren wie Sperber.
Er trägt das Land mit der Kraft ſeines Rückens und ſeiner Lenden
Und der Geiſt der Sonne iſt geoffenbart in ſeinen Gliedern.
Das reine Volk gedeiht im Glanze ſeiner Stralen
Und vermehrt ſich an Männern und Weibern.
Der Herr der Stärke ſpendet Leben wie die Sonne,
Seine Glieder leuchten über dem Lande wie die Sonne."

Ein größeres Bruchſtück aus einer altägyptiſchen Kriegschronik hat J. Lauth (Beil. zur Allg. Zeitung 1870, Nr. 271—72) entziffert und verdeutſcht. Der Stil deſſelben erhebt ſich mitunter zur epiſchen Malerei. Es iſt von dem „Schreiber" Pentaur verfaſſt und ſchildert die kriegeriſchen Großthaten, welche der Pharao Ramſes Miamun (der Seſoſtris der Griechen) in Syrien und Meſopotamien vollbrachte. Zwei Stellen aus dieſer Art von „ägyptiſchem Epos" mögen hier ſtehen. In der erſten erzählt der „Schreiber" alſo: „Der elende verworfene Häuptling vom Chetalande hielt ſich in der Mitte ſeiner Soldaten; er wagte nicht, ſich dem Kampfe auszuſetzen, weil er Se. Majeſtät fürchtete; aber er ließ Bogenſchützen und Streitwagen vorrücken, zahlreicher als der Sand. Je drei Mann ſtanden auf einem Wagen, vereint mit Kriegern, die in allen Waffengattungen geübt waren. Siehe! da machten ſie aus Quadeſch, wo ſie im Hinterhalte gelegen, einen Ausfall auf die Südſeite und drängten die Mannſchaft des Ra gegen das Centrum, während ſie noch im Aufmarſch begriffen und aus Unkenntniß nicht gefechtsbereit war. Deſſhalb mußten die Bogenſchützen und Streitwagen des Königs vor ihnen zurückweichen. Nun aber hatte Se. Majeſtät erſt im Norden der Stadt Quadeſch Halt gemacht, und zwar auf dem weſtlichen Ufer des Arunta. Als er Nachricht über das Vorgefallene empfing, ſiehe! da erhob ſich Se. Majeſtät wie ſein göttlicher Vater Menthu; er ergriff ſeine Waffen und legte ſich den Bruſtharniſch an, gleichend dem Bal in ſeiner ſchrecklichen Stunde. Die Hauptroſſe, welche Se. Majeſtät führen, „Thebens Triumph" und „die befriedigte Siegesgöttin" genannt, wurden aus dem kgl. Marſtalle herbeigeführt. Der König eilte vorwärts und drang mitten unter die Reihen dieſer verworfenen Chetas." — In der zweiten Stelle wird Se. ägyptiſche Majeſtät redend eingeführt: „Dem Kriegsgotte gleich ſchleudere ich mit der Rechten meine Pfeile, zerſchmeiße ich mit der Linken die Feinde: ich bin vor ihnen wie Bal in ſeiner ſchrecklichen Stunde. Die 2500 Streitwagen, die mich umringen, werden in Trümmer zerbrochen vor meinem Geſpanne, nicht einer aus ihnen findet ſeine Hand, um wieder mich zu kämpfen: das Herz fehlt in ihrer Bruſt, und die Furcht entnervt ihre Glieder; ſie wiſſen nicht mehr ihre Pfeile zu entſenden und finden nicht mehr Kraft genug, ihre Lanzen zu halten. Ich ſtürze ſie ins Waſſer, wie ſich hineinwirft das Krokodil; ſie liegen auf ihrem Angeſichte, einer über dem andern, und ich wüthe in ihrer Mitte. Ich will nicht, daß ein einziger hinter ſich blicke, noch daß ein anderer ſich umwende; derjenige, welcher fällt, wird nicht mehr aufſtehen." G. Ebers hat den Dichter Pentaur zum Helden ſeines antiquariſchen Romans „Uarda" gemacht.

reiche religiöse Lyrik vorhanden gewesen sein müsse. Der ästhetische Werth derselben ist freilich, soweit sich aus den vorliegenden Proben darauf schließen läßt, ein sehr untergeordneter. Denn diese Lieder sind fast nur aus Anrufungen und Ausrufungen zusammengesetzt, gebetformelhaft, ohne Gefühlsschwung und ohne Bilderglanz[1]). Am seelvollsten ist eine „Todtenklage der Isis um Osiris" (deutsch von Brugsch). Darin athmet elegische Stimmung, ohne jedoch zu vollem Ausdrucke gelangen zu können.

5.

Babylonien und Assyrien.

Der Völkername der Semiten ist bekanntlich auf die biblische Ueberlieferung vom Noah und seinem Sohne Sem zurückzuführen. Die fünf Söhne Sems sollen die Stammväter der semitischen Völkerstämme gewesen sein. Im Alterthum waren als solche genannt und anerkannt die Babylonier, Assyrer, Chaldäer, Syrer, Armenier, Kappodoker, Lyker, Kanaaniter, Hebräer, Araber, Phöniker und deren Sprösslinge, die Punier oder Karthager. Fasst man die Wohnsitze dieser Völkerfamilie ins Auge, so ergibt sich, daß die Semiten, von den phönikischen Kolonien abgesehen, von der Südspitze Arabiens bis zum Kaspiameer hin saßen. Unter den Bewohnern dieser weiten Länderstrecke gab sich aber inbetreff der Kultur, Religion, Beschäftigung, Staatsverfassung und Sittenzustände eine große Mannigfaltigkeit kund. Darum hat man in neuerer Zeit gegen die Annahme einer gemeinschaftlichen Abstammung dieser Völker starke Bedenken erhoben. Dieselben sind aber nicht von solchem Gewichte, daß der Glaube an die semitische Stammesgemeinschaft aufgegeben werden müßte, obzwar nicht zu leugnen, daß diese Völkerschaften, eingekeilt zwischen die eranisch-arische und die ägyptisch-äthiopische Völkerfamilie, häufigen Berührungen und demnach auch häufigen Einflüssen von beiden Seiten her nicht zu entgehen vermochten. Die Einwirkungen der verschiedenen Rassen und Nationen auf einander sind ja, zum Heile der menschlichen Kulturarbeit, überhaupt allzeit und überall,

[1]) Wie z. B. das „Loblied an den Gott Ra" (deutsch von Uhlemann): —

„Preis deinem Antlitze!
Dem Sohne Gottes,
Dem Erstgeborenen der Himmlischen,
Dem Erzeuger der Zeit,
Dem stralenäugigen Lichte des Alls!
Preis deinem Antlitze!
Dem Erleuchter der himmlischen Gewässer,
Dem Erwecker des Lebens,
Gleich dem Herrn, der schuf den Himmel,
Seine Fenster, seine Säulen!" u. s. w.

obzwar nicht immer deutlich nachweiſbar, viel häufiger und bedeutender geweſen, als Raſſehochmuth und Nationaldünkel zugeſtehen wollen.

Nur die Minderzahl der ſemitiſchen Völkerſtämme hat ſich an der weltliterariſchen Thätigkeit betheiligt oder wenigſtens hat nur die Minderzahl ein Schriftenthum geſchaffen, deſſen Gehalt und Umfang ihm literargeſchichtliche Bedeutung gaben und geben. In dieſer Hinſicht ſtanden und ſtehen die Hebräer und die Araber ihren ſämmtlichen Stammesbrüdern weit voran. Indeſſen hat der raſtloſe Forſchungseifer des 19. Jahrhunderts den Nachweis erbracht, daß auch andere Semitenſtämme zu ihrer Zeit in dem weltliterariſchen Koncert Stimmen gehabt. Den Nachhall von ſolchen hat man in jenen Euphrat- und Tigrisgegenden aufgeſtört, allwo an die Namen der Städte Ninive und Babylon etliche der älteſten Erinnerungen des Menſchengeſchlechtes ſich knüpfen. Daß jene Ebenen und Thalgebreiten an den Ufern der beiden meſopotamiſchen Ströme mit zu den älteſten Wohnſtätten des Menſchengeſchlechtes gehörten, ſteht zweifellos feſt. Eine zahlreiche Bevölkerung beutete die Triebkraft des humusreichen Bodens aus und ſchon während der erſten Jahrhunderte des 2. Jahrtauſends vor Chriſtus hatten die Bewohner von Sinear, wie die Hebräer das Land nannten, zu einem Bildungsgrade ſich emporgearbeitet, welcher mit dem Aegyptens wetteifern konnte. Waren doch auch am Euphrat und Tigris vielfach ganz dieſelben Hebel der Kultur thätig wie am Nil. Denn hier wie dort diente die ſyſtematiſche Nutzbarmachung der reichen Waſſerkräfte zur Grundlage des ackerbaulichen, ſocialen, techniſchen und künſtleriſchen Vorſchritts.

Das Schickſal von Ninive und Babel bezeugt großartig die Eitelkeit menſchlicher Herrlichkeit. Seit 2400 Jahren war das prächtige Ninive untergegangen, verſunken, verſchollen — ſo verſchollen, daß ſogar der Platz, wo die Stadt geſtanden, den Umwohnern unbekannt geweſen. Der Ort, wo Babel geſtanden, deren Pracht zu den Wundern der alten Welt gehört hatte, war allerdings bekannt geblieben; allein der Platz war zu wüſter Wildniß geworden, welche nur mittels der rieſigen Maſſe von Backſteinen und Scherben, womit zu beiden Seiten des Euphrats der Boden meilenweit beſät iſt, vom vormaligen Daſein der alten Wunderſtadt Zeugniß gab. In dieſer Oede nun haben die ſeit 1843 durch Botta und Layard veranſtalteten Ausgrabungen und gemachten Fünde der ſprachlichen und geſchichtlichen Forſchung eine neue Domäne erworben. Etwa 5 Wegſtunden von Moſul entfernt, nahe der Mündung des Zab in den Tigris, auf einer vor Jahrtauſenden von Fruchtbarkeit ſtrotzenden, jetzt aber ſchon ſeit Jahrhunderten verwilderten, baumloſen Ebene, deren Eintönigkeit nur durch einen da und dort aufragenden Erdhügel unterbrochen wird, haben die Nachſuchungen und Aufgrabungen begonnen und namentlich in der Nähe der elenden Beduinendörfer Nimrud, Khorſabad und Kujundſchik überraſchende Reſultate erzielt.

Maſſenhafte Ueberreſte weithingedehnter Paläſte und Kunſtwerke höchſt eigenthümlichen Stils wurden von dem Schutt, welche mehrere Jahrtauſende auf ſie gehäuft, befreit und der archäologiſchen, ſprachlichen und hiſtoriſchen Unterſuchung bloßgelegt. Für das älteſte der bis jetzt entdeckten und aufgegrabenen Denkmäler gilt der große ſogenannte Nordweſtpalaſt von Nimrud, als deſſen Erbauer die Inſchriften den König Aſſarakbal (zwiſchen 900—800 v. Chr.) nennen. Die bei Kujundſchik und Khorſabad bloßgelegten Bauwerke ſind nicht nur mit zahlloſen Inſchriften bedeckt, ſondern ſie enthielten auch in eigens dafür beſtimmten Räumen ganze Bibliotheken, d. h. Alabaſterplatten und Thontafeln von verſchiedener Größe, auf welchen in Bildern und in Keilſchriftzügen die Denkwürdigkeiten des alt- und neuaſſyriſchen Reiches verzeichnet ſind. Wetteifernd und mit großen Erfolgen haben ſich engliſche, franzöſiſche und deutſche Sprach- und Geſchichteforſcher (Rawlinſon, Smith, Vaux, Talbot, Lenormant, Burnouf, Oppert, Grotefend, Laſſen, Benfey, Brandis, Niebuhr d. J., Schrader) an die Entzifferung und Erklärung dieſer eigenartigen Schriftdenkmäler gemacht.

In literariſcher Hinſicht iſt nun unter den gelungenen Entdeckungen und Entzifferungen insbeſondere die von Werth, welche den Beweis erbringt, daß, was bis dahin beſtritten worden, auch die Semiten ein Epos geſchaffen haben. Dieſer Beweis iſt die aus der Keilſchriftenbücherei des Königs „vom Lande Aſſur" Aſurbanihabal (Sardanapal, 667—625 v. Chr.) ſtammende, zuerſt von Fox Talbot (1865) unterſuchte, mit Miniaturkeilſchrift bedeckte Thontafel, welche in den aufgegrabenen Palaſträumen von Ninive gefunden wurde und deren Text mit beigefügter Verdeutſchung Schrader 1874 veröffentlicht hat[1]). Die Form dieſes epiſchen Bruchſtückes, für deſſen Entſtehung ſelbſtverſtändlich ein weit höheres Alter als die Zeit des genannten Königs angenommen werden muß[2]), iſt jene rhythmiſche Gliederung der einzelnen Sätze, welche als „Parallelismus" der Satz-, beziehungsweiſe der Versglieder den alten Semiten und namentlich auch den Hebräern eigenthümlich geweſen iſt. Der Inhalt iſt allem nach nur ein Bruchſtück von einem größeren Ganzen, eine Epiſode aus einem epiſchen Cyklus, welcher den großen Mythenkreis von dem Sonnenheros Iztubar behandelte und zu welchem auch wohl die chaldäiſche Sintflutlegende gehörte.

[1]) Die Höllenfahrt der Iſtar, ein altbabyloniſches Epos, nebſt Proben aſſyriſcher Lyrik. Text, Ueberſetzung, Kommentar und Gloſſar. Von E. Schrader, 1874.

[2]) „Unter allen Umſtänden haben wir es bei dieſem epiſchen Stücke mit einem Literaturprodukte zu thun, welches zu den älteſten Ueberbleibſeln des geſammten ſemitiſchen Schriftthums gehört und ſeiner Niederſchrift nach jedenfalls mit den früheſten Stücken des Alten Teſtaments auf einer Linie ſteht. Wer der Mann war, der die Sagen in die vorliegende Form brachte, ob es überhaupt einer, ob es mehrere waren, darüber wiſſen wir ebenſowenig etwas, wie über die Verfaſſer der großen urgeſchichtlichen Darſtellungen der Iſraeliten." Schrader a. a. O. 67.

Unſere Epiſode nun ſtellt dar, wie die Mondgöttin (Liebesgöttin) Iſtar (Aſtarte) aus Gram und Zorn, ihre glühende Liebe zu Iztubar von dieſem verſchmäht zu ſehen, in die Unterwelt hinabfährt [1]).

Daß unter den Semiten am Euphrat und Tigris der epiſchen Dichtung die lyriſche nachtrat oder zur Seite ging, iſt aus den ausgegrabenen Keilſchrifttexten ebenfalls dargethan. Was von dieſer aſſyriſchen Lyrik bislang bekannt geworden, zeigt die ſemitiſche Stammverwandtſchaft der meſopotamiſchen Völker mit dem iſraelitiſchen deutlich auf. Denn wie bei dieſem, ſo waren auch bei jenen die lyriſchen Ausſtrömungen der Menſchenſeele vorzugsweiſe religiöſer Natur und die augenſcheinliche Aehnlichkeit der aſſyriſchen Gebet-, Hymnen- und Spruchpoeſie mit der hebräiſchen legt unwiderſprechliches Zeugniß ab für die religionsgeſchichtliche Thatſache, daß der urſprüngliche Gottesbegriff und der urſprüngliche Gottesdienſt der ganzen Semitenfamilie einer und derſelbe geweſen [2]).

[1]) Geiſt und Ton dieſer uralten Epik laſſen ſich ſchon aus den Eingangsſätzen dieſer Dichtung erkennen: —

„Nach dem Land ohne Heimkehr, dem fernen, dem Gebiete der Verweſung,
Iſtar, Sin's Tochter, ihren Sinn (feſt)
Richtete, und die Tochter Sin's (richtete ihren) Sinn
Nach dem Hauſe der Verweſung, der Wohnung Irkalla's,
Nach dem Hauſe, deſſen Eingang iſt ohne Ausgang,
Nach dem Pfade, deſſen Weg iſt ohne Rückkehr,
Nach dem Hauſe, deſſen Eingang des Lichtes beraubt iſt,
Einem Orte, da Staubes Menge ihre Nahrung, ihre Speiſe Lehm,
Wo Licht nimmer geſchaut wird, wo im Düſtern ſie wohnen,
Geiſter (?) gleichwie Vögel die Gewölbe durchſchwirren,
Auf der Thüre und ihrem Getäfel dicker Staub." (Schrader.)

[2]) Niemand kann den Pſalmenton in dieſen drei kurzen Proben aſſyriſcher Lyrik, einem Gebet, einem Hymnus und einem Lehrſatz, verkennen: —

„Gott, du mein Schöpfer,
Meine Arme ergreife,
Meines Mundes Hauch leite,
Meine Hände, ſie leite,
O Herr des Lichts!"

„Dein hehres Gebot:
„„Wer will (mich) belehren?
„„Wer will es (mir) gleichthun?""
Unter den Göttern, deinen Brüdern,
Deines Gleichen haſt du nicht!"

„Der nicht fürchtet ſeinen Gott,
Wird dem Rohr gleich abgeſchnitten.
Wer die Iſtar nicht verehrt,
Deſſen Körperkraft dahinſiecht.
Gleich dem Stern des Himmels zieht er ein den Glanz,
Gleich Waſſern der Nacht verſchwindet er." (Schrader.)

6.

Hebräerland.

Falls man ſich von den Geſtaden des Ganges und des Nils unmittelbar zu den Ufern des Jordans wenden würde, von den Indern und Aegyptern zu den Hebräern, ſo wäre das ein Sprung in einen ſchroffen Gegenſatz hinein. Denn verrathen die ägyptiſche und die indiſche Religion, zeigt die Poeſie der Hindus die überſchwängliche Phantaſtik des Polytheismus, ſo tritt uns dagegen im religiöſen Anſchauen und Glauben der Hebräer und nicht minder in ihrem literariſchen Schaffen, wie daſſelbe in der Bibel vorliegt, die gehaltenſte, maßvollſte Intenſivität des Monotheismus entgegen, welche der alte Orient zu erzeugen vermochte. Dieſer Monotheismus, dieſe Verehrung des einen Gottes iſt der Nerv des Hebräismus überhaupt und das ſchaffende, bewegende Princip der hebräiſchen Literatur insbeſondere. „Horch auf, Iſrael, Jahve iſt unſer Gott, Jahve allein!“ (Deuteron. 6, 4.) „Jahve, er, der Gott im Himmel oben und auf Erden unten, und ſonſt keiner mehr! (Deuteron. 4, 39.) „So ſpricht der Herr: Ich bin der erſte und bin der letzte und außer mir iſt kein Gott!“ (Jeſaia, 44, 6). Die ganze Bibel, die wir hier natürlich nicht vom theologiſchen, ſondern vom wahren, d. h. menſchlichen und vom literariſchen Standpunkt aus betrachten, iſt eigentlich bloß eine Umſchreibung, eine in tauſenderlei Wendungen ſich immer wiederholende Umſchreibung dieſes Satzes. Denn weil hier alles ausgeht von Jahve und alles zurückkehrt zu Jahve, weil der Strom der poetiſchen Aeußerung faſt ausſchließlich dem Quell des Glaubens an den einen Gott entſpringt, muß ſich eine gewiſſe Einförmigkeit geltend machen, welcher wohl auch die eigenthümliche Erſcheinung auf Rechnung zu ſetzen iſt, daß die hebräiſche Sprache einen ſpecifiſchen Unterſchied zwiſchen proſaiſcher und poetiſcher Form nicht kennt. Denn das bekannte „Ebenmaß der Satzglieder (Parallelismus membrorum)“ formirt doch nicht ſo faſt einen materiellen als vielmehr nur einen ideellen Rhythmus, den man ganz richtig als „Gedankenrhythmus“ bezeichnet hat. Zudem iſt dieſer Paralleismus nicht nur dem poetiſchen Stil, ſondern auch dem proſaiſchen eigen. [1])

[1]) E. Meier, welchem wir die einzige von theologiſchen Vorausſetzungen durchaus freie „Geſchichte der hebräiſchen Nationalliteratur“ (1856) verdanken, iſt hierüber abweichender Anſicht. Er gibt zwar zu, daß ſich ein nach Quantitäten beſtimmtes Silbenmetrum im Hebräiſchen nicht nachweiſen laſſe. Dennoch aber beſitze die hebräiſche Poeſie, namentlich die Lyrik eine ſie von der Proſa unterſcheidende, rhythmiſch gegliederte und gebundene Form. Dieſes rhythmiſche Zeitmaß, dieſer muſikaliſche Takt werde im Hebräiſchen wie im Deutſchen durch den Accent bezeichnet. Jede Verszeile enthalte zwei betonte Silben, denen immer zwei [illegible] mehr unbetonte Silben vorhergehen oder nachfolgen können. Der Takt und das quali-

Die hebräiſche Literatur iſt durchaus national, und da die Ueberzeugung eines unmittelbaren Beherrſchtwerdens der Nation durch Jehova (oder beſſer Jahve) die Wurzel des hebräiſchen Nationalbewußtſeins war, ſo konnten die literariſchen Erzeugniſſe dieſes Volkes, wie ſchon vorhin angedeutet worden, der überwiegenden Mehrzahl nach nichts anderes ſein als Vermittelungsverſuche zwiſchen dem Gott und ſeinem erwählten Volke, ein theokratiſcher Kodex, der unaufhörlich den Glauben predigte, den Gehorſam gebot und von einzelnen, bald mehr bald weniger entſchieden laut werdenden ſkeptiſchen Anfällen immer wieder zur Orthodoxie zurückbog. Nun war aber der Gott der Kinder Iſrael ein Gott des Schreckens und des Zorns, der nicht geliebt, ſondern mit Furcht und Zittern verehrt ſein wollte; ein Gott, der ſchrecklich eiferſüchtig über ſeine Rechte wachte, eine chineſiſche Mauer der Abſonderung um ſein Volk gezogen wiſſen wollte und bei der geringſten Anwandlung deſſelben, ſich dem üppigen Götterdienſte, der ausſchweifenden Naturſymbolik ihrer Nachbarn hinzugeben, mit Blitz und Donner dreinwetterte. Dadurch ward auf die Phantaſie der Hebräer (und die Phantaſie iſt denn doch der Urgrund aller Dichtung) ein gewaltiger Dämpfer geſetzt. Sie durfte ſich nicht in mythologiſchen Spielen ergehen, ſie war unerbittlich auf den einen und einzigen Gott angewieſen und von dieſem durfte ſie nicht einmal ein Bild ſchaffen, welches klar und plaſtiſch vor's Auge getreten wäre.

Dieſer Umſtand machte das Entſtehen eines hebräiſchen Epos von vornherein unmöglich; denn zum Heldengedichte der alten Welt gehören ſchlechterdings ſichtbare, fühlbare, handelnd auftretende, die Menſchengeſchicke beſtimmende und von denſelben beſtimmt werdende Götter. Sodann verhinderte das Gefühl abſoluter Abhängigkeit von Jahve die Hebräer, ein Drama zu gründen, denn das Drama verlangt das freie Walten der ſelbſtſtändigen

---

tative Maß einer ſolchen Verszeile entſpreche im Allgemeinen einem Doppeljambus und deſſen Umkehrungen. — An die allbekannte Thatſache, daß Herder es geweſen, welcher durch ſein Sturm- und Drangbuch „Die älteſte Urkunde des Menſchengeſchlechts“ (1774) und durch ſeine klaſſiſche Schrift „Vom Geiſt der ebräiſchen Poeſie“ (1783) zuerſt einer richtigen Würdigung und Werthung der bibliſchen Schriften und der Erſcheinungsformen des hebräiſchen Schönheitsideals die Bahn gebrochen und die Wege gewieſen hat, brauche ich kaum zu erinnern. Nächſt Herder iſt J. D. Hartmann zu nennen, welcher in ſeinem „Verſuch einer allgemeinen Geſchichte der Poeſie“ (1797) in die Fußſtapfen ſeines großen Vorgängers zu treten ſuchte. Die Geſchichte, Dolmetſchung und Erläuterung der hebräiſchen Dichtung führten dann weiter Ewald: Das hohe Lied (1826) — Die poetiſchen Bücher des alten Bundes (1835—37) — Die Propheten des alten Bundes (1840) — Die Dichter des alten Bundes (1866); Reuß: Hebräiſche Poeſie (in Herzogs Bibl. Realencyklopädie); Delitzſch: Die Pſalmen (1873); Hitzig: Die Pſalmen (1835—36, neue Verdeutſchung und Erklärung 1863—1865) — Die zwölf kleinen Propheten (1838) — Der Prophet Jeremia (1841) — Der Prophet Ezechiel (1847) — Der Prophet Daniel (1850) — Das hohe Lied (1855) — Die Sprüche Salomonis (1858) — Das Buch Hiob (1874).

Persönlichkeit; im Bewußtsein der Hebräer aber existirte nur eine selbstständige Persönlichkeit, die des Gottes nämlich, der allein zur freien That befähigt und berechtigt war. Demnach mußte die schaffende Kraft des Hebräismus immer mehr nach innen gedrängt, immer mehr im Gemüthe koncentrirt und zusammengepreßt werden, um dann einerseits als ein Strom glühend heißer Lyrik aus der Seele der Psalmisten hervorzubrechen, andererseits dem Denker eine sinnige Didaktik auf die Lippen zu legen, den Chronisten zu jener bewunderungswürdig naiven, das historische Faktum mittels der religiösen Ueberlieferung erklärenden Darstellung anzuregen und endlich den Propheten zu seinen gläubigen Visionen, seinen patriotischen Droh- und Strafreden zu begeistern. Bei aller Beschränkung entfaltet die hebräische Literatur dennoch eine wundersame Macht und Kraft; denn sie springt wie ein rother Blutquell aus dem Herzen eines schmerzdurchwühlten, durch die Schule des Unglücks gegangenen Volkes hervor, das sich nur selten der heiteren Seite des Lebens zuwandte und fortwährend fragend und bangend vor dem dunkeln Vorhange stand, welcher die Mysterien des Menschendaseins verhüllt. Der bunte, genußfreudige Sensualismus des Orients machte sich zwar auch hier mitunter laut genug, erfuhr aber durch den von der Erde abgewandten, stets nach der Vereinigung mit Gott seufzenden, unermüdlich ins Ueberirdische hinübertastenden Spiritualismus der Hebräer immer wieder eine unerbittliche Reaktion. Eben dieses kriegerische, nimmer rastende Reagiren gegen eine übermächtige, so verlockende und doch verhasste und verpönte Weltanschauung verleiht dem Hebräismus jene in die tiefsten Tiefen der Seele hinabgreifende Gewalt der Rede, jenen donnernden Zorn, jenen leidenschaftlichen Eifer und endlich jene kühne Bilderpracht, deren Farben sich, wie Fortlage treffend bemerkt hat, „der Phantasie einätzen und darin lange fortglühen gleich den brennenden Tinten der Glasmalereien unserer gothischen Dome".

Die hebräische Literatur im weitesten Sinne begreift alle in dem hebräischen Idiom, einem Zweige des semitischen Sprachstamms, geschriebenen Schriftwerke. Im engeren Sinne umfasst die Nationalliteratur der Hebräer die Sammlung von literarischen Erzeugnissen, welche wir das Alte Testament zu nennen gewohnt sind und welche in Verbindung mit dem Neuen Testament den griechischen Namen Bibel (*βιβλίον*, das Buch oder vielmehr das Buch, nämlich *τὸ βιβλίον θεῖον*, das heilige Buch) führt. Die Hebräer selbst begreifen diesen Kodex unter dem Titel „Das Gesetz, die Propheten und die andern heiligen Schriften". Inbetreff der religiösen Autorität zerfällt in den Augen der jüdischen und der (älteren) christlichen Kirche die Gesammtheit der älteren israelitischen Literatur in kanonische und in deuterokanonische oder apogryphische Bücher. Die ersteren enthalten sämmtliche Erzeugnisse der althebräischen Literatur und zwar nach

dieſer gäng und gäben Ordnung: 1) die ſogenannten 5 Bücher Moſe (Pentateuch); 2) das Buch Joſua; 3) das Buch der Richter; 4) das Buch Ruth; 5) die 2 Bücher Samuel; 6) die 2 Bücher der Könige; 7) die 2 Bücher der Chronik; 8) das 1. Buch Eſra; 9) das Buch Nehemia; 10) das Buch Eſther; 11) das Buch Hiob; 12) das Buch der Pſalmen; 13) das Buch der Sprüche (Salomo's); 14) den Prediger (Salomo); 15) das Hohelied; 16) die vier großen Propheten: Jeſaia, Jeremia, Ezechiel, Daniel; 17) die Klagelieder des Jeremia; 18) die zwölf kleinen Propheten: Hoſea, Joel, Amos, Obadja, Jona, Micha, Nahum, Habakuk, Zephania, Haggai, Zacharja, Maleachi. Die Entſtehungszeit dieſer Schriftwerke reicht vom ſogenannten moſaiſchen Zeitalter bis ins makkabäiſche herab: es iſt eine feſtgeſtellte wiſſenſchaftliche Thatſache, daß der altteſtamentliche Kanon, wie wir denſelben beſitzen, erſt um das Jahr 150 v. Chr. ſeinen Abſchluß erhalten hat. Auseinanderzuſetzen, wie und unter welchen Bedingungen dieſer Literaturſchatz in den drei großen Perioden der Geſchichte des Volkes Iſrael 1) von Moſe bis zur Gründung des Königthums, 2) von der Einführung der Königsherrſchaft bis zum Ende des Exils, 3) von der Rückkehr aus dem Exil bis zur Epoche der Makkabäer entſtanden iſt, ſich angeſammelt hat und welchen Umarbeitungen er bis zur Schlußredaktion unterworfen wurde, — das bleibt billig der Specialhiſtorie der hebräiſchen Literatur überlaſſen. Was die ſogenannten altteſtamentlichen Apokryphen (vom griech. Wort ἀποκρύπτειν, verbergen) angeht, ſo ſind dieſelben — theils aus dem Hebräiſchen ins Griechiſche übertragen, theils urſprünglich griechiſch geſchrieben — Produkte der ſpäteren jüdiſchen Literatur, didaktiſchen oder legendenhaft-hiſtoriſchen Inhalts. Man rechnet dazu 1) das 2. und 3. Buch Eſra, 2) die Bücher der Makkabäer, 3) das Buch Judith, 4) das Buch Tobia, 5) das Buch der Weisheit, 6) das Buch Jeſus Sirach, 7) das Buch Baruch, — der Einſchiebungen in das kanoniſche Buch Eſther und verſchiedener Unterſchiebungen und Kompilationen nicht zu gedenken, welche in den erſten Jahrhunderten nach Chriſtus von gelehrten Juden auf Grund althebräiſcher Tradition verfertigt wurden.

Literariſch angeſehen, zerfällt der altteſtamentlich-kanoniſche Literaturſchatz in zwei große Klaſſen: I. proſaiſche, II. poetiſche Bücher. Die erſte Klaſſe enthält 1) mythengeſchichtliche, ſagengeſchichtliche und geſchichtliche Schriften; 2) dogmatiſch-liturgiſche; 3) ſocial-politiſch-geſetzgeberiſche. Die zweite Klaſſe enthält 1) lyriſche, idylliſche und didaktiſche Dichtungen; 2) prophetiſche Bücher.

Freilich, das dichteriſche Element, welches ja in allen primitiven Geiſteswerken der Völker ſtets eine große Rolle geſpielt hat, tritt auch in den proſaiſchen Büchern des alten Teſtaments bedeutend hervor, und zwar nicht nur in einzelnen Hymnen, Parabeln, Fabeln und Räthſeln, welche häufig

in den Text eingewebt sind, sondern in der ganzen Anlage und Durchführung dieser erzählenden und gesetzgebenden Bücher. Allerdings kann von den sogenannten fünf Büchern Mosis (Pentateuch), welche bekanntlich in ihrer jetzigen Gestalt keineswegs von Mose herrühren, sondern zur Zeit des Exils (604—535 v. Chr.) verfasst oder wenigstens überarbeitet und redigirt wurden, durchaus nicht als von einem Epos im künstlerischen Sinne die Rede sein, wohl aber als von einer in patriotischer und moralischer Absicht unternommenen Zusammenstellung und Bearbeitung der nationalen Traditionen zu einem Kanon der hebräischen Religion, Sitte und Nationalität, wobei es nicht fehlen konnte, daß die naive Ursprünglichkeit dieser Stammsagen auch der späteren Bearbeitung derselben einen poetischen Stämpel aufdrückte. Freilich gehört ein nicht geringer Grad von theologischer Verbohrtheit dazu, in diesen von zotigen, rohen, ja kanibalischen Zügen wimmelnden Erzählungen auch jetzt noch durchweg „heilige" Schriften zu erblicken; allein abgesehen von der angeblichen Heiligkeit, wird niemand sich des Eindruckes dieser Mythengeschichten erwehren können und das, was den Kern derselben bildet, das mosaische Gesetz, muß und wird zu allen Zeiten als ein Schatz von Weisheit hochgehalten werden, aus welchem sich die Principien aller socialen und sittlichen Ordnung schöpfen lassen. Mose war keineswegs ein herzloser Hierarch, sondern ein Weiser, der für die irdische Wohlfahrt und Freiheit seines Volkes litt, kämpfte und dachte. Weit entfernt, seine Brüder auf den Himmel zu verweisen, that er vielmehr alles ihm Mögliche, um ihnen den Aufenthalt auf der Erde angenehm und lieblich zu machen. Was über Inhalt und Entstehungsart des Pentateuch gesagt worden, lässt sich mit unbedeutenden Aenderungen auch auf die Bücher Josua, der Richter, Samuels, der Könige, der Chronik, Esra (I. B.) und Nehemia anwenden, in denen abwechselnd das mythische, historische, liturgische und sittenschildernde Element mehr oder weniger zu Tage tritt.

Grundton der hebräischen Poesie ist, wie schon gesagt, der Glaube an Jehova, das Jahvethum. Aber dieser Grundton war, wie ebenfalls schon bemerkt wurde, nicht allezeit obherrschend. Denn heutzutage weiß jedermann, daß es ein grober Irrthum, zu meinen, die Dichtung der Hebräer sei durchaus nur eine religiöse und als solche zu nehmen oder wenigstens zu deuten. Im Gegentheil, dann und wann ist sie sehr weltlicher Art.[1]) Ihrem Wesen wie ihrer Form nach ist sie vorwiegend Lyrik und Didaktik. Allerdings waren Anfänge der Epik und Dramatik vorhanden — jene in den alten Heldenliedern, von denen uns in dem der Debora eine Probe übrig geblieben ist, und in den Heldensagen vom Simson; diese in den

[1]) Findet sich doch sogar unter den Psalmen ein ganz profanes Hochzeitslied (Ps. 45) und unter den Orakeln eines Propheten ein recht gemeiner Gassenhauer (Jesaia 23, 16).

Wechſelreden des Buches Hiob und in den Wechſelgeſängen des Hohenliedes — aber zu einer weiteren Entwickelung ſind ſie nicht gelangt und zwar aus den oben angegebenen Gründen.

Wie überall war auch unter den alten Hebräern echter Poeſie Jungbrunnen das Volksherz und wir ſtoßen daher in der Zeit von Moſe bis David auf religiöſe und weltliche Volkslieder, in welcher die ſpäteren Grundformen der hebräiſchen Nationalpoeſie ſchon vorgezeichnet erſcheinen; denn meiſt iſt dieſe alte Volkslyrik, deren zerſtreute Ueberbleibſel die philologiſche und äſthetiſche Kritik nachgewieſen hat,[1]) didaktiſch angehaucht. Die Blüthe der religiöſen Kunſtlyrik erſcheint in den Pſalmen[2]). Der Pſalter enthält 150 Lieder, welche, zu ſehr verſchiedenen Zeiten gedichtet, vom 6. Jahrhundert v. Chr. bis zum Ende des 4. geſammelt wurden. Es ſteht feſt, daß Hauptpſalmiſt der König David geweſen iſt, der Meiſter der Kinnor, mit welchem mehr lauten- als harfenartigen Inſtrumente der lyriſche Vortrag begleitet wurde; denn wie jede alte Lyrik war auch die hebräiſche unzertrennlich mit der Muſik verbunden. Neben David werden noch Moſe, Salomo, Aſſaph, Heman, Ethan und die Kinder Kohra als Pſalmiſten genannt. Die Pſalmen aber ſind entſchieden der echteſte dichteriſche Ausdruck des Hebräismus. In ihnen klingt der affektvolle, wie „glühende Kohlen aus der Nacht" aus dem ſchmerzumnachteten, nur flüchtig vom Strale der Glücksſonne erleuchteten Gemüth hervorquellende Ton des Jahvethums, welcher das Herz des Hörers unwiderſtehlich mit ſich fortreißt, — eine Lyrik, die, bald elegiſch klagend, bald in die erhabenſte Leidenſchaft ausbrechend, nachmals aus dem Judenthum ins Chriſtenthum herübergepflanzt murde und das Vorbild aller kirchlichen Dichtung geworden und geblieben iſt. In den ſogenannten Klageliedern des Jeremia, veranlaſſt durch die Verheerung Jeruſalems i. J. 588 v. Chr., fand die leidenſchaftliche Pſalmenſtimmung nach der elegiſchen Seite hin eine Fortſetzung.

Die vollendetſte Hervorbringung der reinweltlichen Lyrik iſt das mit idylliſchen Motiven ſtark verſetzte Hohelied (schir haschirim, d. i. das Lied der Lieder). Es mag am Ende des 9. Jahrhunderts v. Chr. gedichtet worden ſein und ſchon der Titel, den man ihm gab, verräth den hohen Werth, welchen man ihm mit Recht beilegte. Mit Unrecht dem Könige Salomon als Verfaſſer zugeſchrieben, ſtrömt das reizende Gedicht alle Süßigkeit, allen Wohllaut eines liebetrunkenen und genußfreudigen Herzens über die balſamiſchen Gewürzgärten und grünenden Weinberge einer ſonnigen Landſchaft

---

[1]) Geneſ. 4, 23—24. Deuteronom. 21, 17—18. Deut. 6, 24—26. Deut. 21, 27—30. Joſua 10, 12. B. d. Richter 5. B. d. R. 9, 8—15. Pſalm 19, 2—7.

[2]) Vom griech. ψάλλειν, psallere, die Laute oder Zither („Kinnor") ſpielen. Daher ψάλμα und ψαλμός, ein auf der Zither geſpieltes oder mit Zitherbegleitung geſungenes Lied.

aus. Es handelt, wie bekannt, in Form eines Liedercyklus von der treuen Liebe der Sulamit zu einem Hirten. König Salomo lernt auf einem Ausflug nach dem Libanon die Schöne kennen und, von ihren Reizen entflammt, läſſt er ſie in ſein Harem bringen. Sulamit jedoch, weder durch Schmeicheleien noch durch Verſprechungen kirre gemacht, bewahrt ihrem ländlichen Geliebten die Treue und ſo entläſſt ſie der König zur Wiedervereinigung mit ihrem Bräutigam. Das Hohelied iſt die Gitagovinda der Hebräer; aber ganz eigenthümlich und echthebräiſch-national iſt es, wenn durch die Klänge der idylliſch-zärtlichen Schalmei häufig der dröhnende Poſaunenton durchbricht, wenn der Dichter das Mädchen, welches er noch ſo eben „eine Turteltaube in den Felsritzen“ genannt hat, hervorbrechen läſſt „wie die Morgenröthe, ſchön wie der Mond, herrlich wie die Sonne, ſchrecklich wie Heeresſpitzen“, oder wenn er, eben noch mit erotiſchen Bildern kindlich ſpielend, plötzlich mit dem glühenden Affekt der Pſalmen ausruft:

„Stark wie des Sterbens Loos iſt die Liebe!
Feſt wie Hölle hält heiße Minne!
Ihre Gluten ſind Feuergluten,
Sind Flammen Gottes. Gewaltige Waſſer
Können nicht löſchen die Liebesglut;
Nicht Ströme können hinweg ſie fluten.
Wenn einer böte all ſein Vermögen
Um die Liebe, man würd' ihn verhöhnen.“ [1])

Das lyriſch-didaktiſche Buch Hiob hat zum Fundamente wahrſcheinlich eine alte Sage; ſo jedoch, wie es uns überliefert worden, muß es mit Beſtimmtheit der nacheriliſchen Periode zugewieſen werden. Beweis hierfür iſt ſchon die Einführung des Satans; denn der alte Moſaismus wußte von keinem Teufel, ebenſo wenig als er von einer Fortdauer des Menſchen nach dem Tode wußte. Außerdem zeigt der Geiſt dieſer großartigen Dichtung, deren Schöpfer gleich dem des Hohenliedes unbekannt iſt, auf die Zeit hin, welche nach der Rückkehr aus dem babyloniſchen Exil, wo ſie mit perſiſch-zoroaſtriſchen Glaubenslehren bekannt geworden, für die Juden eintrat. Trotz der Wiederherſtellung des Tempels wollte ſich kein rechtes nationales Gedeihen mehr entwickeln und die meſſianiſchen Hoffnungen erwieſen ſich als Traum und Schaum. Da nun ging mit dem hebräiſchen Bewußtſein eine große Veränderung vor. Die feſtgefügte Lebenseinheit des Jahvethums war zerſpalten und zerriſſen, und während die einen, die Phantaſiereicheren, über die Täuſchungen des dieſſeitigens Lebens durch Annahme der perſiſchen Unſterblichkeitslehre ſich zu tröſten ſuchten, fanden die anderen, die Verſtändigeren, in einer ſtoiſchen Reſignation die Kraft, die Zerfahrenheit und Zer-

[1]) Meier: Die poetiſchen Bücher des a. T. (1854), S. 22. Dieſe Arbeit darf ſich zu den beſten der deutſchen Ueberſetzungskunſt ſtellen.

riſſenheit ihrer Zeit zu ertragen. Aber nur die Kämpfe des Zweifels führen zu einer ſolchen Reſignation und ſo ſehen wir denn im Buche Hiob alle die angedeuteten Gegenſätze zur dichteriſchen Anſchauung gebracht. Die troſtloſe Moral des Gedichtes iſt: Gottes Strafgerichte treffen den Rechten wie den Schlechten, — eine Vorſtellung, welche dem alten Hebräerthum durchaus fremd geweſen war. Dennoch hat es der Hebräismus im Buche Hiob — freilich, wie augenſcheinlich iſt, nur mit gewaltſamſter Selbſtüberwindung — noch einmal zur großartigſten Verherrlichung des Jahveglaubens gebracht. Ich meine, wie jeder erräth, das 38—41. Kapitel, wo Jahve aus dem Wetter zum Hiob redet. Dieſen Stellen hat an Macht und Pracht die Poeſie alter und neuer Zeit nur ſehr weniges an die Seite zu ſetzen.

Zu den vorzugsweiſe poetiſchen Schriften der Bibel darf man gewiß auch das allerliebſte Idyll Ruth und das Buch Eſther zählen. Erſteres könnte man eine altteſtamentliche Dorfgeſchichte nennen, während einem beim Leſen des letzteren unwillkürlich die hiſtoriſche Romandichtung der Neuzeit zu Sinne kommt. Auch hinſichtlich der Veranſchaulichung des hebräiſchen Prophetismus können moderne Begriffe zuläſſig erſcheinen. Die hebräiſchen Propheten — ihre Namen ſind oben genannt — waren nämlich die Demagogen, d. h. die Volksführer des jüdiſchen Gemeinweſens, die Träger der Oppoſition, die Vertreter der Volksintereſſen gegenüber der königlichen Tyrannei, die Herolde des Rechtes und der öffentlichen Meinung. Dieſe Rollen konnten ſie unmöglich ſpielen, ohne an dem alten Glauben an Jahve einen ſtarken Rückhalt zu haben und deſſhalb identificirten ſie ihre demokratiſche Miſſion mit dem Willen Gottes. Als deſſen Dolmetſcher wahrten ſie das nationale Intereſſe, den religiöſen Kultus und das Heil des Volkes gegen alle Anfechtungen von innen und außen. Ihre Lehren wurden durch eigens zu dieſem Zwecke geſtiftete Prophetenſchulen fortgepflanzt, deren Gründung ſich in die Anfänge des hebräiſchen Staates zurückführen läſſt. Ihre Schriften, die in der uns vorliegenden Form freilich vielfach erſt ſpät geſammelt und mitunter verfälſcht ſind, waren recht eigentlich Tendenzſchriften, ihre Ermahnungen, Drohungen, Ermuthigungen und Tröſtungen Tendenzreden voll ſchneidenden Zornes und nationalen Hochgefühls, ihre Viſionen und Geſichte Tendenzgedichte, in welchen oft die heißblutigſte, grandioſeſte Phantaſie ſich kundgibt. Die Eigenthümlichkeit des hebräiſchen Geiſtes tritt in dem poetiſchen Pathos dieſer Volksredner, dieſer Vermittler zwiſchen Jahve und ſeinem Volke, am reinſten und größten hervor und nirgends offenbart ſich der Nationalſtolz der Nachkommen Abrahams in ſolcher Ausſchließlichkeit, Selbſtgenügſamkeit und Begeiſterung, wie in den Orakeln und Klagen dieſer unbeſtechlichen, unerbittlichen Polemiker und Eiferer, die nur einen Leitſtern kannten, Jahve, nur eine Liebe, ihr Volk, nur einen Zweck, die Einheit und Tüchtigkeit ihrer Nation im Innern, ihre Macht und Größe nach außen.

Den Vorschritt vom Zersetzungsproceß des Hebräismus, welchen die Propheten vergebens aufzuhalten suchten, verdeutlicht das didaktisch-lyrische Buch, welches der Prediger Salomo (Koheleth) betitelt ist, jedoch keineswegs von dem genannten König herrührt, sondern zu den spätesten Büchern des A. T. gehört und wohl erst um 300 v. Chr. gedichtet wurde. Es ist ein gramschweres Werk, obzwar der Dichter da und dort zu heiterem Lebensgenuß auffordert. Das Gedicht dreht sich um den Gedanken, eine vernünftige Zweckmäßigkeit sei weder in der physischen noch in der moralischen Welt zu erkennen und der Mensch thue daher am besten, hierüber gar nicht zu grübeln, sondern mit dem Nothbehelf des Glaubens sich zu begnügen. Die althebräische Freude am Leben bricht zwar hie und da durch und wirft (Kap. 9, V. 4) das Wort hin: „Besser ein lebendiger Hund als ein todter Löwe!“ Allein der Anblick des gesellschaftlichen Elends vermag den Dichter sogleich zum Widerruf und man glaubt oft einen Weltschmerzler des 19. Jahrhunderts zu hören, wenn der Prediger das eitle Ringen des Menschen charakterisirt, die Weisheit der Thorheit gleichwerthet und in gränzenlosem Weltekel seinen Refrain wiederholt: „Alles ist eitel!“ Bejahend dagegen ist das poetische Spruchbuch, welches wir unter dem Titel der Sprüche Salomo's besitzen. Es enthält eine umfassende Sammlung von Sentenzen, ein schönes Denkmal hebräischer Spruchweisheit. Alte Bestandtheile sind darin, wahrscheinlich auch Sprüche, die wirklich von Salomo herrühren, aber das Ganze hat seinen Abschluß erst in der Zeit nach dem Exil erhalten. Hier, wenn irgendwo, ist reines Jahvethum: die Emancipation vom semitischen Naturdienst, in welchen Israel so oft zurückgefallen war, ist vollzogen und der Monotheismus, die Religion des Geistes, wie Hegel den Mosaismus nannte, feiert einen unvergällten Triumph.

Aber dieser Triumph war kein dauernder. Denn im Verlaufe der Zeiten verfiel mit den übrigen Elementen der hebräischen Nationalität auch die alte Jahvereligion immer unaufhaltsamer. Eine Unmasse theologischer Sekten entstand und aus den verschiedenen Dogmen derselben, aus asiatischen Mysticismen, griechischen Philosophemen und alten Nationalsagen bildete sich allmälig die jüdische Geheimlehre der Kabbala (d. i. empfangene Lehre) heraus, deren Anhänger behaupteten, dieselbe sei von Adam an, welchem sie der Engel Rasiel mitgetheilt hätte, durch mündliche Ueberlieferung fortgepflanzt worden. Als Hauptsammler und Erweiterer dieser Traditionen sind der Rabbi Akibah (hingerichtet 120 v. Chr.), Verfasser des Buches „Jezirah“, und sein Schüler Simeon Ben Jochai zu nennen, Verfasser des Buches „Sohar“, welches den Pentateuch mystisch deutet und über Physik, Metaphysik, über die Geisterwelt und Magie sich verbreitet. Die Kabbala kam indessen erst gegen das zwölfte Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung hin, wo sie sich zu einer mystischen Religionsphilosophie aus-

bildete, in großes Anſehen und ſpielte dann bekanntlich in den Schwindeleien der mittelalterlichen Theoſophen, Geiſterbanner und Alleswiſſer eine bedeutende Rolle. Aus der nämlichen Zeit, welche die Kabbala entſtehen ſah, datirt auch der Urſprung des Talmud (d. h. Unterweiſung). Die Grundlage dieſer, von ſehr vielen Juden der Bibel gleich geachteten Sammlung exegetiſcher, myſtiſcher, liturgiſcher, moraliſcher und legendenhafter Schriften bilden die vorgeblich von Gott dem Moſe ebenfalls auf dem Sinai mitgetheilten Erläuterungen des moſaiſchen Geſetzes, welche durch Tradition fortgepflanzt und vielfach erweitert und ausgeſchmückt wurden, bis ſie der heilige Rabbi Jehuda (ſtarb 220 n. Chr.) unter dem Namen Miſchnajoth (d. i. zweites Geſetz) in ein Syſtem brachte. An dieſes Syſtem ſchloßen ſich nun alsbald eine zahlloſe Menge von Kommentaren, ſo daß ſich der Rabbi Jochanan Ben Elieſer (ſtarb 279 n. Chr.) bewogen ſah, um Licht und Ordnung in dieſes Chaos zu bringen, einen Extrakt aus den Kommentaren zu fertigen. Dieſer Extrakt, Gemara (d. i. Erklärung) betitelt, macht mit der Miſchna den Talmud aus, der ungefähr ſeit 360 n. Chr. neben dem alten Religionskodex geſetzliche Geltung gewann und ſpäter noch zahlreichen Ergänzungen und Umarbeitungen unterworfen wurde. Von den ſpäteren Erklärern des Talmud iſt der berühmteſte der Rabbi Moſe Ben Maimon (Maimonides), geb. 1139 zu Kordova in Spanien, geſt. 1204 zu Kairo oder in Paläſtina, ein ausgezeichneter Mann, welcher den Juden nach Moſe als das zweitgrößte Genie gilt und den ſie den Ruhm des Orients und das Licht des Okcidents nennen. Das unermeſſliche Material, was die verſchiedenen Redaktionen, Erweiterungen und Erläuterungen der Talmude anhäuften, wurde dann vonſeiten einer epigoniſchen, der vulgär-aramäiſchen Mundart ſich bedienenden Dichtung ausgenützt, deren Hervorbringungen unter dem Kollektivtitel Hagada (d. i. Geſagtes) zuſammengefaſſt ſind, ausgenützt zu einer Menge von an poetiſchem Werthe ſehr verſchiedenen Sagen, Legenden, Erzählungen, Fabeln und Gnomen.

Eine noch merkwürdigere Nachblüthe ſollte die hebräiſche Literatur während des Mittelalters in Spanien erleben, wo unter der duldſamen Herrſchaft der muſlimiſchen Araber auch die Juden an der hohen Geiſteskultur theilhatten, welche das Chalifat von Kordoba ſchmückte, während der größere Theil des chriſtlichen Europa's noch in tiefſter Barbarei begraben war. Unter den ſpaniſchen Juden entwickelte ſich eine neuhebräiſche Poeſie, welche ihren arabiſchen Vorbildern auch die Metrik, den Strophenbau und Reim entlehnte. Der Erſte, welcher in dieſer Weiſe dichtete, war Salomo Ben Gabirol (ſt. 1064), welchen Abu-Harun Moſe Ben Eſra (um 1164) an Formgewandtheit weit übertraf. Der vielſeitigſte, tiefſte und glänzendſte dieſer neuhebräiſchen Poeten war aber Abul Haſſan Juda Ha-Levi (geb. um 1080 in Kaſtilien), im religiöſen und weltlichen Liebe gleich ausgezeichnet, warm,

zartfühlend, hochſinnig. Meiſterhafter noch als er, wenn auch weniger originell in ſeinen Anſchauungen, handhabte die hebräiſche Sprache in ihrem Wettſtreit mit der bekanntlich außerordentlich reichen und geſchmeidigen arabiſchen Juda Ben Salomon Alchariſi (ſt. um 1250), welcher das berühmte Makamenwerk des Hariri (ſ. u.) hebräiſirte und hierauf demſelben eine ſelbſtſtändige Makamendichtung zur Seite ſtellte, worin er ſeinem Muſter nicht unglücklich nacheiferte. Einige ſeiner Makamen, die er Heman dem Eſrachiten in den Mund legte, ſind gar anmuthig; die beſte von allen iſt die ſchalkhafte vom Floh[1]).

7.

Arabien.

Südlich von Paläſtina dehnt ſich, umſchloſſen vom arabiſchen und perſiſchen Buſen, die große Halbinſel Arabien in das arabiſch-perſiſche Meer hinaus, von uralten Zeiten her ein ſtahlkräftiges, hochſinniges, abenteuerndes Hirten- und Kriegervolk in ihren brennenden Wüſten, ihren Felsſchluchten und ihren da und dort in den Sand geſtreuten Oaſen erzeugend und hegend. An Originalität und Tiefſinn dem ſtammverwandten Hebräer gleichſtehend, übertrifft der Araber dieſen ſowohl an unbändiger Kühnheit der Phantaſie, als auch an Mannhaftigkeit und Ritterlichkeit. Denn Ritterlichkeit, das war der Grundzug im Charakter dieſer Helden der Wüſte, welche ſpäter das welterobernde Schwert umgürteten und dann, nach geſättigtem Fanatismus und Eroberungsdurſt, Triumphe der Geſittung und Bildung feierten. Die Reſultate dieſer Bildung gehören zu den eigenthümlichſten und wirkungsreichſten der Weltgeſchichte und die Kulturarbeit der Araber iſt nach drei Seiten hin berechtigt, das lebhafteſte Intereſſe anzuſprechen. Erſtens durch ihre welthiſtoriſche Schöpfung, den Iſlâm; zweitens durch die höchſt bedeutſame Einwirkung, welche ſie, wie jederman weiß, auf die anhebende wiſſenſchaftliche, dichteriſche und geſellige Bildung des chriſtlichen Mittelalters geübt hat; drittens durch den Reichthum der von ihr erzeugten Literatur, deren Schätze uns nach dem Vorgange des Franzoſen Sylveſtre de Sacy beſonders deutſche Forſcher mehr und mehr erſchloſſen haben[2]).

---

[1]) Vgl. Delitzſch: Geſchichte der jüd. Poeſie vom Abſchluß d. heil. Schr. d. A. B. Sachs: Die religiöſe Poeſie der Juden. Kayſerling: Sephardim; romaniſche Poeſie der Juden in Spanien. Geiger: Der Divan des Juda Ha-Levi. Eine reiche Auswahl hagadiſcher und neuhebräiſch-ſpaniſcher Dichtungen ſ. bei Jolowicz, P. d. o. P. 286 fg.

[2]) Vgl. Weil, Die poetiſche Literatur der Araber vor und unmittelbar nach Mohammed, 1837. Nöldeke, Beiträge zur Kenntniß der Poeſie der alten Araber, 1864. Hammer-

Die Geschichte der arabischen Literatur zerfällt, wie die Geschichte des arabischen Volkes, in zwei große Perioden: die vormohammedanische und die nachmohammedanische. Auf den Charakter der ersteren hat der uralte Unterschied zwischen den seßhaften und den nomadischen Bewohnern der arabischen Halbinsel einen bestimmenden Einfluß geübt. Denn seit den ältesten Zeiten, hat ein Kenner arabischen Wesens bemerkt, theilen sich die Araber in zwei Klassen, in wandernde Hirten oder Bedewinen, d. h. Bewohner der Wüste, und in Ansäßige, Bewohner der Städte und Dörfer. Diese letzteren erreichten zwar schon frühe durch eine enger geschlossene bürgerliche Verfassung und durch den Verkehr mit benachbarten, gleichfalls polizirten Völkerschaften keinen geringen Grad der Kultur; allein das eigenthümliche Gepräge ihres Charakters wurde dadurch abgeschliffen und ihre Sitten wurden verändert, während die Bewohner der entlegeneren Wüsten, von keiner fremden Macht je bezwungen, durch ungeheure, wasserlose Sandstrecken von der übrigen Welt noch stärker als durch weite Meere getrennt, die Sitten ihrer Väter in unvermischter Reinheit und ihren eigenthümlichen Charakter in seiner ursprünglichen Originalität und Energie bis auf den heutigen Tag erhielten. Ihre Freiheit höher schätzend als Reichthümer und Bequemlichkeit, durchziehen sie in einzelnen, unabhängigen Stämmen seit undenklichen Zeiten die unermesslichen Wüsten zwischen dem Euphrat und dem Nil bis tief in die arabische Halbinsel hinein. Ihre Habe und ihre Reichthümer sind die Kameel- und Schafheerden, die auf den dürren Ebenen ihr sparsames Futter finden. Ihre Wohnungen sind Zelte, mit denen sie, so oft ihre zahlreichen Heerden eines frischen Weideplatzes bedürfen, von Weibern und Kindern begleitet, von Haide zu Haide wandern. Ihre Verfassung hat sich noch wenig von der ältesten patriarchalischen entfernt. Jeder Stamm ist eine Verbindung verwandter Familien, deren Oberhäupter aus ihrer Mitte sich den Tüchtigsten zum Anführer wählen, der mit den Uebrigen Gefahren und Beschwerden theilt. Tapferkeit und Gastfreiheit sind die einheimischen Tugenden unter ihnen. Unter diesen Hirtenstämmen der Wüste blühte die Poesie schon in sehr frühen Zeiten. Der Stolz auf ihren alten Ursprung, den sie bis auf die nächsten Nachkommen Noah's zurückführen, auf ihre reiche, unvermischte Sprache und auf ihre nie unterjochte Unabhängigkeit; die zwar nicht an reizenden, aber an großen und wilden Scenen reiche Natur ihres Landes; ferner die einsamen und gefahrvollen Streifereien in den öden Wildnissen; die unaufhörlichen Kriege der Stämme unter einander; die Rachsucht, mit

---

Purgstall, die Literaturgeschichte der Araber, 1850 fg. 4 Bde. gr. 4., ein kolossales Werk deutschen Fleißes, in welchem uns eine Galerie von mehr als 3000 Porträts arabischer Dichter und Schriftsteller aufgethan ist. Freilich fehlt es in dieser Galerie auch nicht an Stellen, wo die Angaben unzuverlässig sind und das Urtheil seicht ist. Kremer, Kulturgeschichte d. Orients unter den Chalifen (1875—77), II, 341 fg.

der jeder Einzelne das seinem Stamme zugefügte Unrecht zu vergelten sucht, und die hieraus entspringende Achtung für Muth und Tapferkeit: alle diese Umstände zusammen mußten bei einem Volke, dessen Phantasie schon vermöge des Himmelsstriches, unter dem es lebt, in hohem Grade lebhaft und feurig ist, den dichterischen Geist sehr frühe wecken und diesem eine ganz eigene Richtung geben, während die große Achtung, so der vom ganzen Stamme genoß, welcher die Thaten der Tapfern und die Tugenden der Edeln in Liedern besang und durch diese auf die späten Nachkommen brachte, jener natürlichen Neigung noch mehr Schwung verlieh.

Vor Mohammed war der arabische Dichter zugleich Bedewine und Krieger. Er feierte die Kämpfe seines Stammes, welche er selbst ausfechten half, hinterher in feurigen Gesängen. Er war aber noch mehr, er war auch der Schiedsrichter bei inneren Streitgkeiten; denn so hoch war die Achtung, die man der dichterischen Begabung und Thätigkeit zollte, daß streitende Parteien Dichter zu Anwälten ihres Rechtes erwählten und ihren Entscheidungsgründen den Richterspruch unterwarfen. Tapferkeit, Unabhängigkeitssinn, Gastfreiheit, Treue in Freundschaft und Haß, Recht und Ehre beseelen die Ergüsse dieser alten Dichter. Hierzu nun tritt noch ein bedeutendes Element: die Liebe; eine glutvolle, bald in sinnlichen Reizen schwelgende, bald aber auch in süßester Herzigkeit auftönende Liebe, wie sie nur in Zeiten möglich war, wo die Frau noch nicht aus dem öffentlichen Leben in den Kerker des Harem verstoßen, noch nicht zur willenlosen Sklavin der Lüste eines unumschränkten Gebieters geworden war, wie es durch den Islâm geschah. Nur in der altarabischen Freiheit, Würde und Einfachheit des Lebens konnten die Frauen echte Liebe und Treue geben und empfangen, nur damals konnte der Dichter Antara zu seiner Geliebten sprechen: „Ich denke dein, wenn feindliche Lanzen an mir ihren Durst löschen und geschärfte Klingen sich in meinem Blute baden. Ich freue mich, wann Schwerter auf einander stoßen; da blitzen sie wie deine glänzenden Zähne, wenn du lächelst!“ und konnte der Dichter Dschemil in ritterlicher Treue seinem Mädchen versichern, daß seine Liebe über alle Verhältnisse und Zufälle erhaben sei.

Die ältesten Schöpfungen der arabischen Poesie sind Volkslieder und so ist in ihnen die Lyrik vorherrschend. Diese Lyrik versetzt sich aber auf der einen Seite stark mit epischen Elementen und fasst sich, nachdem sie die ganze Skala lyrischer Töne durchlaufen, auf der andern oft zur Didaktik, zur Gnome, zum Sinn- und Sprichwort zusammen. Der Stil ist ein stürmischer, die Nebenumstände werden ganz der Phantasie des Hörers überlassen, die Bilder sind kühn und blitzend, die Worte sehr gespart. Ihrer Form ist nicht nur die Silbenmessung, sondern auch der Reim wesentlich und ein und derselbe Reim läuft gewöhnlich durch ein ganzes Gedicht hindurch.

Als der erste Araber, der ein Gedicht von dreißig Versen verfaßte und überhaupt dem poetischen Ausdruck bestimmte Regeln gab, wird Muhalhil genannt, natürlich zugleich Krieger und Poet, wie alle diese alten Sänger. Zu den ältesten gehört auch Taabbata Scharran, einer jener unheimlichen Recken der arabischen Vorzeit, deren Wesen sich durch die Sagen charakterisirt, welche man von dem mythenhaften Helden und Dichter Faris erzählt. Dieser sei nämlich, empört über den Trug und Verrath seiner Freunde, voll Menschenhaß in die entlegensten Wüsteneien geflohen, habe dort mit den Thieren der Wildniß zusammengehauf't und nicht nur mit Menschen und Bestien, sondern auch mit Orkanen, Wirbelwinden und Sandstürmen ungeheuerliche Kämpfe siegreich bestanden.[1]) Weniger mythisch ist die Existenz des als Krieger, Läufer und Bogenschütz ausgezeichneten Schanfara, der ein Leben voll bunter, blutiger Abenteuer führte und von dem uns ein Gedicht aufbehalten worden, welches von Kennern den vorzüglichsten arabischen gleichgeachtet, wo nicht vorgezogen wird.[2]) Derartige Gesänge pflanzten sich durch Ueberlieferung fort und reizten zur Nacheiferung. So sammelte sich denn im Verlaufe der Zeiten ein großer Liederschatz an und dieser wurde durch Abu Temmam (805—846 n. Chr.), der die einzelnen Lieder nach der mündlichen Tradition niederschrieb, in ein Liederbuch vereinigt. Dieses Liederbuch erhielt von der Ueberschrift seiner ersten Abtheilung den Titel Hamâsa, d. i. Tapferkeit, und wurde durch Fr. Rückert meisterlich verdeutscht („Die Hamâsa oder die ältesten arabischen Volkslieder", gesammelt von Abu Temmam, übersetzt und erläutert, 2 Bde. 1846). Es zerfällt in zehn Bücher: 1) Heldenlieder, 2) Todtenklagen, 3) Sprüche der feinen Sitte, 4) Liebeslieder, 5) Schmähelieder, 6) Gast- und Ehrenlieder, 7) Beschreibungen, 8) Reise und Ruhe, 9) Scherze, 10) Weiberschmähungen — gibt größere und kleinere Dichtungen von 521 Dichtern und 56 Dichterinnen (unter welchen letztern besonders Tomadhir, genannt El Chansa, d. i. die Stumpfnase, gefeiert war) und verschafft den imponirendsten Ueberblick über diese kraftvolle, echte Volkslyrik.[3]) An diese ältere Sammlung schlossen sich

---

[1]) Die von Taabbata Scharran gedichtete Todtenklage um seinen mütterlichen Oheim, als dessen Bluträcher er auftrat, — die mit den Versen:

„In der Thalschlucht, unter einer Felsenwand
Liegt ein Todter, dessen Blut dahin nicht schwand" —

anhebende Todtenklage veranschaulicht sehr deutlich das Wesen und die einzelnen Charakterzüge der altarabischen Dichtung. Die hochpoetische Faris-Legende hat der größte Dichter Polens, Mickiéwicz, zum Thema einer seiner genialsten Dichtungen gewählt.

[2]) Schanfara's herrliche Kassîde ist verdeutscht von Rückert, Hamâsa I. 181 fg. und von Reuß, Jolowicz's P. d. o. P. 346 fg.

[3]) Rückert, dessen unermüdlichen Bemühungen wir bezugs der Kenntniß orientalischer Dichtung so ungemein viel verdanken, charakterisirt im Eingang der Hamâsa die Dichtkunst Arabiens treffend mit der folgenden Strophe:

ſpäter noch mehrere, unter denen die von Abu Bohtori (geſt. 898 n. Chr.) veranſtaltete, ſowie die durch Abulfaradj Iſfahani (geſt. 966) unter dem Titel „Kitab al Aghâny (Buch der Geſänge) zuſammengeſtellte und mit Biographien von 395 Dichtern begleitete Anthologie die wichtigſten ſind.

Wollen wir aber noch einzelne der berühmteſten arabiſchen Dichter der vormohammedaniſchen Periode namhaft machen, ſo müſſen wir die Verfaſſer der unter dem Namen Moallakat, d. i. die aufgehangenen (Gedichte), berühmten Geſänge nennen. Dieſe Geſänge, ſieben an der Zahl, ſind die Reſultate der poetiſchen Wettkämpfe, welche, ſo groß war die Theilnahme der ganzen arabiſchen Nation an der Dichtkunſt, alljährlich auf der menſchenwimmelnden Meſſe zu Okhaz abgehalten wurden. Das Gedicht, welches den Preis erhielt, wurde mit goldenen Lettern auf perſiſche Seide geſchrieben und zum ewigen Ruhm am Eingange des uralten Nationalheiligthums der Kaaba zu Mekka aufgehangen, daher der Name. Die Moallakat ſind hiſtoriſche Gedichte, inſofern ſie die Thaten und Schickſale des Dichters, der ja an dem Leben ſeines Stammes den regſten, thätigſten Antheil nahm, ſchildern; ſie ſind aber auch elegiſch-didaktiſche Gedichte, inſofern der Dichter der Schilderung ſeiner Abenteuer die Empfindungen ſeines Herzens, den Drang ſeiner Gefühle, ſowie Sittenſprüche und Weisheitslehren als Reſultate ſeiner Erfahrungen beimiſcht. Die Verfaſſer der Moallakat ſind Tarafa (ermord. zw. 560—70 n. Chr.), Suheir oder Zohair (die ſchöne Moallaka deſſelben in Rückerts Hamâſa, I. 147 fg.), Antara (ſeiner Tapferkeit wegen Abu el Fawaris, d. i. der Vater der Ritter oder Helden, genannt)[1]), Amru (ſt. 570), Hareth (um 560—79), Lebid (ſt. 662, erſt leidenſchaftlicher Gegner, dann eifriger Anhänger Mohammeds) und Amrilkais oder, wie Hammer den Namen geſchrieben wiſſen will, Imriolkais oder, wie Kremer ſchreibt, Imra'alkais[2]).

„Die Poeſie hat hier ein dürſt'ges Leben
Bei durſt'gen Heerden im entbrannten Sand
Mit Blüthenſchmuck und Schattenduft umgeben,
Mit Abendthau gelöſcht den Sonnenbrand,
Verſchönt, verſöhnt ein leidenſchaftlich Streben
Durch's Hochgefühl von Sprach- und Stammverband
Und in das Schlachtgraun Liebe ſelbſt gewoben,
Die hier auch iſt, wie überall, von oben."

Eine beachtenswerthe Sammlung arabiſcher Volkslieder enthält auch „Die Wüſtenharfe" von Altmann (1855). Textausgabe der Hamâſa mit lat. Ueberſetzung und Kommentar von Freytag, 1828—57.

[1]) Thorbecke, Antara, des voriſlamiſchen Dichters Leben, 1868.

[2]) Amrilkais, der Dichter und König. Sein Leben dargeſtellt in ſeinen Liedern. Aus dem Arabiſchen von Fr. Rückert, 1843. Ein Beurtheiler der arabiſchen Literaturgeſchichte von Hammer hat, was dieſer Orientaliſt über Amrilkais oder Imriolkais beigebracht, in folgende Sätze zuſammengefaſſt (Allg. Zeitg. vom 6. März 1855, Beil.): „Dieſer Dichter,

Mit Mohammed oder Muhammad oder Mohammad (geb. am 20. April 571 n. Chr. zu Mekka, geſt. am 7. oder 8. Juni 632 zu Medina), dem Gründer des Islâm, dem Einiger der zahlloſen Stämme ſeines Heimatlandes zu einer Nation, traten die Araber aus der Einöde ihrer Wüſten, aus der Verborgenheit ihrer Oaſen heraus auf die Bühne der Weltgeſchichte. [1]) Es iſt einleuchtend, daß mit dieſer Wendung des Volksgeſchickes auch die Poeſie, die geiſtige Hervorbringung Arabiens in eine neue Phaſe treten mußte. Die Literatur wurde vielgeſtaltiger, umfaſſender und breitete ſich gleich mächtigen Strömen in die Lande aus; allein dieſe Ströme entſprangen nicht mehr dem lauteren Brunnen eines durch und durch in ſich abgeſchloſſenen, eigenthümlichen und an und für ſich ſchon hochpoetiſchen Volkslebens. Die arabiſche Literatur erkaufte ihren Glanz, ihre weithin reichende Geltung nur durch Hingabe ihrer urſprünglichen Friſche und Kraft. Das religiöſe Element, welches durch den Propheten hinzukam, förderte ſie keineswegs;

welchen Mohammed den „Fahnenträger zur Hölle" nannte, gelangte durch ſeine Lieder, ſeine Schickſale und ſeine Liebesabenteuer mit Oneiſa, die er mit ihren Geſpielinnen beim Baden überraſchte, unter ſeinem Volke zu univerſeller Berühmtheit. Von ſeinem Vater wegen ſchlüpfriger Abenteuer verbannt, lebte er lange unter einem fremden Stamme. Als man ihm die Nachricht brachte, ſein Vater ſei im Aufruhr vom eigenen Stamm erſchlagen worden, ſaß er gerade beim Spiel. Er trieb ſeinen Genoſſen an, das Spiel ruhig zu beendigen, denn er wollte ihm nicht ſein Spiel verderben. Dann aber ließ er ſich alle Einzelnheiten des Mordes genau erzählen und berauſchte ſich während der Nacht, nach dem Grundſatz „heute der Wein und morgen das Geſchäft". Nüchtern geworden, ſchwor er: nicht Fleiſch und Wein zu genießen, nicht Haar und Bart zu ſcheeren und kein Weib zu berühren, bis er die Pflicht der Blutrache erfüllt. Stolz verſchmähte er jedes angebotene Sühngeld, denn alle Araber wüßten, daß Hodſchr ſeines Gleichen nicht gehabt, und er würde ſich entehren, wenn er Kameele für das Blut ſeines Vaters nähme. Als er vor einem Götzenbild durch's Loos ein Orakel über ſeinen Kriegszug holte, zog er dreimal den Pfeil der Vertheidigung. Ungeduldig, weil das Orakel nicht auf Angriff lautete, zerbrach er die Pfeile und warf ſie dem Götzenbild mit den edlen Zornesworten ins Geſicht: „Wenn dein Vater getödtet worden, würdeſt du dich nicht auf Vertheidigung beſchränken." Imriolkais gelangte zuletzt nach Konſtantinopel, mußte aber wegen eines Liebesverhältniſſes zu einer Prinzeſſin fliehen. Juſtinian beſtrafte ihn durch das Geſchenk eines vergifteten Hemdes, welches der Dichter anlegte und bald darauf, bedeckt mit Geſchwüren, bei Angora ſtarb. Seine erotiſchen Lieder ſind die Juwelen der arabiſchen Poeſie und enthalten eine Fülle zarter und glücklicher Naturbeobachtungen mitten unter der ſüdlichen Sinnesglut und Lüſternheit."

[1]) Für die beſte Biographie des arabiſchen Propheten galt lange die von dem berühmten arabiſchen Gelehrten Ismael Abulfeda verfaſſte (durch Gagnier in's Latein übertragene »De vita et rebus gestis Mohammedis«, 1723). Endlich unternahm es ein deutſcher Orientaliſt, G. Weil, auf der Baſis quellenmäßiger Forſchung die Laufbahn des großen Mannes zu ſchreiben („Mohammed, ſein Leben und ſeine Lehre", 1845). Des Amerikaners Irving »Life of Mohammed« iſt gut erzählt, hat aber keine wiſſenſchaftliche Bedeutung. Wiederum ein Deutſcher hat nun für den Propheten das Beſte gethan, A. Sprenger, welcher nach vieljährigem Aufenthalt im Orient mit ſeinem trefflichen, abſchlußgebenden Werke „Das Leben und die Lehre des Mohammad", 3 Bände, 1861 fg. hervorgetreten iſt.

denn durch dieſes Element wurde der dichteriſchen Hervorbringung die ſtarre Feſſel des Dogma's angelegt, wurden die Dichter gezwungen, jeden Gedanken, jede Schöpfung der Phantaſie erſt auf der Wagſchale der Orthodoxie abzuwägen, bevor ſie damit hervortreten durften. Sodann wurde der Hoheit und Innigkeit der Gefühle ein unheilbarer Schlag verſetzt durch die Stellung, welche der Islâm dem Weibe anwies. In das Harem eingeſperrt und in Folge deſſen verdummt und verdumpft, konnten die Frauen dem Manne nichts mehr bieten, was eine höhere Liebe hätte einflößen können, und weil das weibliche Geſchlecht von da ab nur vermöge ſeines körperlichen Liebreizes noch in Betracht kam, konnte es nicht fehlen, daß die erotiſchen Gedichte der Araber jenen vorherrſchend ſinnlichen Charakter annahmen, der meiſt unſerem Geſchmacke und unſerem gebildeteren Sinne widerſtrebt. Mit der höheren Liebespoeſie zerfiel dann zugleich die alte Abenteuerluſt, indem die Heldenthaten des Einzelnen gegenüber den erobernden Wundern, welche Mohammed und ſeine Heere verrichtet hatten, für die dichteriſche Auffaſſung nicht mehr in Betracht kommen konnten und ſo mit dem Reize des Ruhmes auch der Drang des Wagniſſes verſchwand. Erſt ſpäter und weit vom Heimatland entfernt, in dem eroberten Spanien nämlich, erſtand die alte, ſchöne Ritterlichkeit der Araber wieder, freilich verfeinert und durch chriſtliche Einflüſſe ausgebildet, und mit ihr auch ein Nachhall der verſchwundenen reineren Minnepoeſie. In den Ländern des Orients jedoch, welche der Islâm ſich unterworfen, wurde die arabiſche Dichtkunſt vorherrſchend Hofpoeſie, mit ſtarker myſtiſch-religiöſer und panegyriſcher wie auch frivoler Färbung. Bei alledem darf jedoch durchaus nicht geglaubt werden, daß die arabiſche Literatur ſeit Mohammed ihre Zeugungskraft verloren habe. Im Gegentheil, dieſe ſteigerte ſich nach der Einbuße ihrer urſprünglichen Naivität bedeutend. Auch *nach* Mohammed traten große Dichter auf, die, ob ſie ſich auch den Einflüſſen eines geſunkenen Geſchmacks und einer vielfach herrſchſüchtig hervortretenden Schulweisheit nicht zu entziehen vermochten, dennoch gar viel des Schönen hervorbrachten. Vornehmlich hob ſich die Didaktik und ſchuf eine Menge von eigentlichen *Lehrgedichten*, von *Fabeln* und *Satiren*; ſodann die *Märchendichtung* in ungebundener Rede, der *Roman*, und endlich die allerliebſte *Makamen*-Humoriſtik, aus welcher da und dort ein voller Strauß echter Lyrik hervorduftet. Zum Drama jedoch hat es die arabiſche Literatur nicht bringen können, weil der Gang ihrer naturgemäßen Entwickelung durch den Islâm unterbrochen wurde und dieſer, wie der Jahvedienſt bei den Hebräern, keine ſelbſtthätige, freie Individualität anerkannte. Woher ſollte alſo dramatiſches Leben kommen?

Was den Juden und Chriſten die Bibel, das iſt bekanntlich der *Koran* (al Koran, d. i. die Sammlung der Schriften) den Muſlim. Er iſt auch vielfach auf die bibliſchen Sagen und Mythen gebaut; der Monotheismus,

den er predigt, ist nicht weniger ausschließlich und verdammungssüchtig als jener der Bibel, ermangelt aber des Dogma's der Versöhnung, welches, im Judenthum prophezeit (Orakel vom Kommen des Messias) und durch das Christenthum angestrebt wurde. Das Symbolum des Islâm ist befehlerisch, hart und starr.[1]) Der Koran ist keineswegs von Mohammed selbst geschrieben, noch weniger vom Himmel gefallen, wie fromme Muslim glauben, sondern die einzelnen Stücke der Bibel des Islâm wurden erst nach des Propheten Tode in ein Ganzes vereinigt, indem der Chalif Abu Bekr alles, was von Mohammeds Offenbarungen auf Pergament, Palmblättern, Knochen, Steinen und anderen rohen Schreibmaterialien einzeln unter den Muslim zerstreut aufzufinden war, sammeln und in seinem frommen Glauben ohne alle Kritik abschreiben und in ein Buch zusammenstellen ließ. Eine zweite Redaktion des Koran ließ der Chalif Othman besorgen, wobei, wo möglich, noch kopfloser verfahren wurde.[2]) So, wie er jetzt vorliegt, ist der Koran in 114 Suren, d. i. Stufen oder Reihen, abgetheilt, deren wunderliche Aufschriften wohl davon herrühren, daß die Gläubigen, welche den Koran auswendig lernten, bevor er vollständig aufgeschrieben war, jeder Sura einen willkürlichen Titel gaben zur Erleichterung ihres Gedächtnisses. Ueber den außerordentlichen Einfluß, welchen der Koran mit seinem strengen Monotheismus auf die Literatur der Mohammedaner geübt hat, ist man einig, weit weniger aber über seinen poetischen Werth. Während die Einen[3]) „das Musterwerk arabischer Poesie" darin erblicken, verweisen ihn Andere[4])

---

[1]) „Gott ist Einer!
Er ist von Ewigkeit;
Er hat nicht gezeugt,
Er ward nicht gezeugt;
Ihm gleich ist Keiner! Koran, Sura 112.

[2]) Näheres über Entstehung, Form und Inhalt des Koran siehe bei Weil, „Histor. krit. Einleitung in den Koran", und bei Nöldeke, „Geschichte des Koran". Die Ansicht, daß Mohammed den Koran nicht geschrieben haben könne, weil er überhaupt nicht schreiben gekonnt, ist übrigens hinfällig geworden. Vgl. hierüber den bezüglichen Exkurs Sprengers a. a. O. II, 398 fg. — Wir besitzen verschiedene Verdeutschungen des Koran, von der ältesten durch S. Schweigern, Nürnberg 1616, nach dem Italienischen angefertigten, bis zu der neuesten, wortgetreu dem Arabischen nachgebildeten von L. Ullmann, Crefeld 1840. Poetische Nachbildungen vom Inhalte des Koran gibt Daumers „Mohammed und sein Werk", 1848.

[3]) „Der Koran ist nicht nur des Islâm Gesetzbuch, sondern auch Musterwerk arabischer Dichtkunst. Nur der höchste Zauber der Sprache konnte das Wort des Sohnes Abdalla's stämpeln als Gottes Wort. In den Werken der Dichtkunst spiegelt sich die Gottheit des Genius ab. Diesen Einhauch und Aushauch der Gottheit beteten die Araber schon vor Mohammed in ihren großen Dichtern an." Hammer, „Fundgruben des Orients", II, 25.

[4]) „Die verschiedenen Stellen des Koran, in denen Mohammed die unübertreffliche Vollkommenheit dieses Buches selbst als den triftigsten Beweis seiner göttlichen Sendung anführt, müssen so verstanden werden, daß Mohammed sich nicht minder auf den erhabenen

ganz und gar in das Gebiet der Rhetorik. Gewiß ist, daß der Koran in Prosa geschrieben ist, jedoch in jener rhythmischen Prosa, wie sie stets klingt, wo sie sich erst aus der gebundenen Redeweise herauszubilden angefangen hat. Diese Prosa, die überdies noch am Ende der Zeilen reimt, gab nun ein williges Gefäß zu den Visionen und Verzückungen des Propheten ab, und da einestheils „des Reimes Gleichklang, der für arabische Ohren wahrer Sirenenton ist", im Koran waltet, anderntheils Mohammed unmöglich das hätte leisten können, was er leistete, ohne poetischer Begabung, dieses bei seinen Landsleuten so überaus hochgeschätzten Gutes, [1]) theilhaft zu sein, so dürfen wir unbedenklich zugeben, daß sich die Orakel und Schilderungen des Propheten vielfach über das bloß rhetorische Gepränge erheben, und daß er, hingerissen von dem Feuer seines Glaubens, von dem Wirbel seines Eifers, für Gedanken voll lohender Phantasie auch den echtdichterischen, hinreißend mächtigen Ausdruck gefunden habe. [2]) Den höchsten Schwung des Zorns erreicht der Koran, wenn er die Schrecken des jüngsten Gerichts und die Qualen der Hölle schildert, die höchste Lieblichkeit und Feierlichkeit, wenn er die Belohnung der Seligen, die Freuden des Paradieses beschreibt. Nach dem Urtheil der Muslim selbst aber findet sich die erhabenste Stelle des Koran in der elften Sura, welche die Sintflut erzählt und wo es heißt: „O Erde, schluck' dein Wasser ein! O Himmel! halt' deine Ströme ein!" — Der Koran ist indessen nicht die einzige Religionsquelle der Muslim; denn neben diesem Buche hat auch die Sunna, d. i. die aus den Reden und Handlungen des Propheten geschöpfte, durch Tradition fortgepflanzte, hauptsächlich durch Bochari (gest. 869) bewerkstelligte Sammlung von allerlei Lebensregeln für einen großen Theil der Gläubigen (deßhalb Sunniten genannt) religiöse und sociale Geltung.

Schon unter den ersten Nachfolgern Mohammeds in der Führung des islamischen Kriegs- und Staatswesens machte sich auch in der arabischen

---

Inhalt als auf die vollendete Rhetorik, mit welcher dieser geoffenbart war, bei der Begründung seiner himmlischen Mission berief." Weil a. a. O. S. 60.

[1]) Ein armer Bedewine Mohallal hatte den Dichter Aascha gastfreundlich bewirthet. Um ihn dafür zu belohnen, dichtete Aascha nur ein paar Verse zum Lobe Mohallals und dies war hinreichend, um dessen acht Töchtern an einem Tage Männer zu verschaffen. De Sacy in den „Fundgruben des Orients", Bd. 5.

[2]) Mohammed bewies sich gegen die Dichter höchst ehrerbietig und freigebig, nur nicht gegen die, welche ihn mit Satiren verfolgten. Daß er selbst nach unmittelbarem Dichterruhm strebte, macht folgende Anekdote unwahrscheinlich Abu Bekr machte den Propheten darauf aufmerksam, daß er einen Vers unrichtig skandirte, worauf Mohammed antwortete: Ich bin kein Dichter und brauche es auch nicht zu sein. — Nach Hofmacherei schmeckt sehr stark die Nachricht, der Dichter Lebid habe nach Anhörung des Eingangs der zweiten Sura des Koran sein an der Kaaba aufgehängtes Preisgedicht herabgerissen und die Göttlichkeit des Koran laut verkündigt.

Poesie ein bedeutsamer Umschwung fühlbar. Die Dichter anbequemten sich ganz naturgemäß den veränderten Verhältnissen ihrer Nation, traten in neue Gedankenkreise, wandelten neue Wege, suchten neue Formen. An die Stelle des unbändigen Freiheitstriebes der altarabischen Volkssänger trat schon unter den Chalifen der Omaijadendynastie, noch entschiedener aber unter dem Chalifat der Abbasiden die Geschmeidigkeit der Hofpoeten. Die heldische Mannhaftigkeit der alten Volksdichtung wurde zwar nicht völlig verdrängt, aber doch durch Beimischung von Sentimentalität, Lockerheit und Lüderlichkeit bedeutend abgeschwächt. Lebensgenuß im raffinirten Sinne des Wortes wurde Hauptgegenstand der dichterischen Thätigkeit. Wein, Dirnen und Lustknaben fanden gleichermaßen ihre Lober und Preiser. Viel Geist und Witz ist da an Obsönitäten verschwendet worden und der Kynismus spielte, mitunter allerdings genial genug sich äußernd, eine große Rolle. Als die Chorführer der also gekennzeichneten Literaturrichtung müssen genannt werden Moty und Abu Nowas.[1]) Ernster und gehaltvoller war der Zeitgenosse des zweitgenannten Poeten, Abul Hatahija, welcher als Lehrdichter tapfer gegen die sittliche Verlotterung seiner Zeit anging. Es konnte daher nicht fehlen, daß seine Dichtungen voll pessimistischer Anklänge sein mußten.[2]) Diese ernstere Bahn verfolgten auch Abu Firas Hamdany (st. 968) und Abulala Maharry (973—1057 oder 1058), jener in seinen Gedichten mannhaft und ritterlich, mitunter auch elegisch-zart, dieser von Sachkundigen geradezu als „der tiefste Denker seines Volkes" anerkannt. Seine Dichtungen machen mitsammen ein freilich nicht streng gegliedertes Lehrpoem aus, welches gedankenreich und in erhaben dichterischen Wendungen die Weltanschauung des Pessimismus verkündet und empfiehlt.[3]) Selbstverständlich mußte sein

---

[1]) Moty kann man füglich als den ersten eigentlichen „Weinschwelg" der arabischen Literatur bezeichnen. In einem seiner Gedichte schildert er eine Zecherei so:

„O des Tages in Bagdad, den wir so herrlich verbracht
Mit dem schwarzäugigen Mädchen, das glücklich uns macht.
Es blickten die kristallenen Pokale im Gemache,
Die unter den Zechern kreisten wie die Sterne der Nacht.
Der Mundschenk gießt rein ihn ein und dann wieder gemischt,
O, wie der Wein, den er mischt, so köstlich erfrischt!
Und durchduftet Safranpomade das Haupt,
Welches ein Kranz von goldenem Jasmin umlaubt,
Und bei Cymbel und Laute ward weitergetrunken,
Bis die Sonne im Westen hinabgesunken." (Kremer.)

[2]) Der stärkste ist wohl dieser:

„Stets bleibt die Welt ein Wohnort der Qual,
Ein mit Schmutz gefüllter reiner Pokal."

[3]) Wie er über die Unsterblichkeit der Menschenseele dachte, zeigt der Doppelvers:

„Der Schlaf ist ein kurzer Tod, der wieder sich wendet;
Der Tod ist ein langer Schlaf, der nimmer endet."

Skepticismus mit Dogma des Islâm in Konflikt gerathen. Die Ulemas und Mollahs haben ihn als Ketzer verrufen und verfolgt und er hat ihnen ihre Feindseligkeit gelegentlich gehörig heimbezahlt.[1]) Viel mehr Lärm jedoch als dieser geniale Denker-Dichter machte in der arabisch-orientalischen Welt der um nahezu 60 Jahre ältere Motanabby (Mutanabbi, Motenebbi, geb. 915 zu Kufa, im Kampfe gegen räuberische Bedewinen der Wüste gefallen 965), dessen Name bedeutet der Prophet sein Wollende, weil er im Gefühle seiner poetischen Kraft die Glorie des Prophetenthums erringen zu können wähnte.[2]) Dieser Versuch misslang gänzlich und trug ihm nur einen Spottnamen ein. Jedenfalls besaß er eine überschwängliche Phantasie und hohe Kraft, allein die Höhe der altarabischen Dichter erreichte er keineswegs und unausstehlich ist sein Haschen nach witzigen Wortspielen, unangenehm sind seine alle Gränzen überschreitenden Uebertreibungen, ermüdend ist die immer wiederkehrende Erhebung seiner eigenen Verdienste und als die Krone aller dieser Fehler hat er noch seine Lobreden stets an die Meistbietenden losgeschlagen und mit seinen Satiren nur den verfolgt, der ihm nicht huldigte. Der Umstand, daß die meisten seiner Produkte Gelegenheitsgedichte sind, ist charakteristisch. Dann und wann vergisst er jedoch seine Stellung als Hofdichter, und sowie das geschieht, athmen seine Elegieen ein tiefes Gefühl und erinnern seine kühnen Ansprüche auf Ruhm an den unbändigen Naturdrang der Wüstensänger des alten Arabiens.[3]) Wie hoch sein „Divan"

---

[1]) „Gar mancher betet in der Moschee, der zittert,
Daß man seine nächtlichen Zechgelage wittert.
Statt in Falschheit zu verrichten das Gebet,
Ist es besser, daß man es umgeht." (Kremer.)

[2]) Siehe: „Fundgruben des Orients", V, 19. Hammer hat den Divan (Gedichtesammlung) dieses Dichters übersetzt unter dem Titel: „Motenebbi, der größte arabische Dichter", Wien 1824. Der „größte?" Das hieß den Mund sehr voll nehmen.

[3]) Von seinem vielbewegten, abenteuerlichen Leben, wie nicht minder von seinem Selbstbewußtsein gibt Kunde sein Vers:

„Mich kennt das Roß, die Nacht, das Schlachtrevier,
Der Schlag, der Stoß, die Feder, das Papier."

Diesen Vers rief ihm sein Sklave als Mahnung zu, als er, in der Wüste von Bedewinen überfallen, sein Roß zur Flucht wandte. Mutanabbi kehrte augenblicklich um, stürzte sich wieder in's Gefecht und erlag der Uebermacht. Dieser heldische Tod beweis't jedenfalls, daß der Kern des Dichters ein gesunder war. Beim Antritt seiner Laufbahn hatte er zu den Bewohnern der Wüste gesprochen:

„Bei dem Sterne, der geht,
Bei dem Dom, der sich dreht,
Bei der Nacht, bei dem Tag,
Verflucht sei, wer glauben nicht mag!
Ich stehe bei Bekannten,
Den frühern Gottgesandten,

bei den Orientalen geſchätzt wird, beweiſen die vierzig Kommentare deſſelben. Kenner der arabiſchen Poeſie ziehen jedoch dem geräuſchvollen Mutanabby den früheren Ibn Dureid (ſt. 932) und den ſpäteren Ibn Toghrai (ermordet 1121) als Dichter weit vor.

Mit der Lyrik, wie ſie in der mohammedaniſchen Periode durch die genannten und andere Dichter ausgebildet wurde, ſtehen die didaktiſchen, zuweilen in's Gebiet der Satire hinübergreifenden Beſtrebungen dieſer Zeit in nahem Zuſammenhang. Als Satiriker that ſich Mohammeds Zeitgenoſſe Thabit hervor, welcher ſeine ſatiriſche Geißel ſelbſt auf die Schultern des Propheten niederfallen ließ, und der reiche Gnomenvorrath, der ſich allmälig häufte, wurde von Grammatikern und Lexikographen in verſchiedenen Sammlungen zuſammengeſtellt, erläutert und erweitert. Von ſolchen Werken didaktiſcher Dichtung ſtehen vornehmlich in Anſehen die „Medſchma ol emſal" oder Sammlung von 7000 Sprichwörtern von Meidani (geſt. 1125), die „Atwakos-dſcheheb", d. i. die goldenen Halsbänder von Zamakhſchari (geſt. 1143) und die „Atbakos-dſcheheb", d. i. die goldenen Scheiben von Schakruh, welche beiden Werke alle die Grundwahrheiten und die Polarpunkte der Sittenlehre umfaſſen, wie dieſelben in mannigfaltiger Geſtalt in den philoſophiſchen und poetiſchen Werken der Morgenländer wiederkehren.[1])

Eine Erweiterung in Gehalt und Form fand die arabiſche Gnomendichtung in der Fabelpoeſie, wobei freilich zu bemerken iſt, daß hier die Araber großentheils nur als Ueberſetzer und Bearbeiter fremder Fabelwerke auftraten. Der berühmte arabiſche Fabelndichter Lokman ſcheint allem zufolge eine mythiſche Perſon zu ſein und die Annahme, daß der Name Lokmans nur der Kollektivname für eine in verſchiedenen Zeiten und aus verſchiedenen Elementen entſtandene Fabelnſammlung ſei, dürfte ſchwer zu widerlegen ſein. Wir kennen von dieſen Fabeln 41 (37 davon beſitzen wir deutſch als Anhang zu einer 1775 zu Wittenberg erſchienenen Uebertragung von Sadi's Roſengarten, dann vollſtändiger in den Ausgaben von Rödiger 1839 und Schier 1839), die aber eben nicht übermäßig geſalzen ſind. Weit bedeutender ſind die Leiſtungen der Araber im Thierepos, obgleich ihnen auch hier die Urſprünglichkeit mangelt, und als das vorzüglichſte Werk dieſer Gattung iſt das dem indiſchen Hitopadeſa nachgebildete Thierepos Kalilah ve Dimnah, d. i. der dumme und der argliſtige (Schakal), die ſich in dem Buche mit einander unterhalten, anzuführen, wie daſſelbe durch den zum

---

Und Gott will mir erlauben,
Zu regeln den Glauben" —

aber, wie gemeldet, mit dieſem prophetiſchen Debüt Fiaſko gemacht.

[1]) Vergl. „Fundgruben des Orients", IV, 240. Die goldenen Halsbänder des Zamakhſchari beſitzen wir in deutſchen Uebertragungen von Hammer (1835), von Fleiſcher (1835), von Weil (1836).

Islâm bekehrten Perser Rouzbeh, gewöhnlich Abdalla Ben Mokaffa genannt (auf entsetzliche Weise ermordet 760), aus dem Altpersischen in's Arabische übertragen worden.[1])

Das Fabelnwesen der Araber hängt mit ihrem Märchenwesen insofern genau zusammen, als der Erzähler beinahe immer von der Beweisführung für einen Sittenspruch ausgeht. Der Hang der Araber zum Anhören wunderbarer Abenteuer ist ein uralter und fand seine Stütze in der Gewohnheit dieser Nomaden, unter dem gestirnten Himmel Abends beisammenzusitzen und sich untereinander Geschichten zu erzählen oder auch durch eigens bestellte Erzähler (Essamir, d. h. der Führer sternhellen Nacht, genannt) solche vortragen zu lassen. Dies ist der Ursprung der Märchensammlungen. Durch Mohammed erfuhr zwar die Märchenpoesie eine Anfeindung, denn der Prophet hielt die Märchenerzählung, welche ihre Stoffe vorzüglich aus Persien holte, für seine religiöse Reform gefährlich und verbot das Sichversenken seines Volkes in diese träumerische, bunte Wunderwelt. Dagegen empfahl er zur Hebung und Kräftigung des Nationalgefühls die Geschichten, welche über die Thaten des berühmten Dichters Antara und dessen Liebe zur schönen Abla umliefen, und aus diesen durch die mündliche Tradition immer mehr erweiterten und ausgezierten Geschichten entstand das berühmte arabische Heldenbuch „Antara", ein echter und gerechter Ritterroman, wie er im 12. Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung durch den Dichter und Arzt Ibn essi Ssaigh niedergeschrieben wurde.[2]) Indessen genügte dieser Stoff dem Märchenhunger der Araber nicht lange und die Vorschriften des Propheten waren bald vergessen. Gab es doch schon unter dem Chalifen Omar gewerbsmäßige Erzähler, wie es deren noch heutzutage in den Kaffeehäusern des Orients gibt, und das Anhören ihrer phantastischen Geschichten, die vielfach persischen und indischen Ursprungs sind, war und blieb die Lieblingsunterhaltung aller Stände und Klassen. So bildete sich nach und nach der Vorrath von wunderbaren Geschichten, der, später vielfach überarbeitet, gemodelt und vergrößert, jetzt unter dem Titel Elf Leila oder die Märchen der tausend und einen Nacht in jedermanns Händen ist. Die literarische

[1]) Kalilah und Dimnah. Aus dem Arabischen von Ph. Wolf 1837. Die Aehnlichkeit der Grundzüge dieses Thierepos mit denen des deutschen vom Reineke Fuchs ist so auffallend, daß man angenommen hat, die älteste lateinische Form des letztern sei nur eine Nachbildung des arabischen Werkes, dessen Bekanntschaft für die Abendländer durch die Kreuzzüge vermittelt worden sei. Vgl. hierüber, wie über das orientalische Fabelnwesen überhaupt, Hammers „Geschichte der osmanischen Dichtkunst", Bd. I, S. 25.

[2]) Vgl. die Untersuchung, welche Hammer in den „Wiener Jahrbüchern" Bd. 6, S. 229 ff. über diesen merkwürdigen Roman angestellt hat. Eine deutsche Uebersetzung desselben existirt noch nicht, wohl aber eine englische, die 1819 zu London erschien unter dem Titel »Antar, a bedouean romance, by Terrik Hamilton« — welche Uebertragung jedoch kaum das erste Drittel des Originals enthält.

Geſchichte dieſer Märchenſammlung iſt ſehr weitläufig, weſſwegen wir hier nur anführen, daß der Grundſtock derſelben perſiſcher Herkunft und von dem perſiſchen Dichter Naſti verfaſſt iſt, daß ſie zuerſt unter dem Chalifen Manſſur ins Arabiſche überſetzt wurde und daß als die Lokalität ihrer letzten Ueberarbeitung mit Beſtimmtheit Aegypten anzugeben iſt, in welchem Lande unter der mamelukiſchen Herrſchaft die arabiſche Literatur reicher blühte als nach dem Sturze des Chalifats ſonſt irgendwo im Orient [1]).

Iſt uns in den Märchen der Tauſend und einen Nacht eine unerſchöpfliche Fundgrube orientaliſcher Phantaſie eröffnet, aus welcher die Liebhaber des Wunderbaren und Anmuthigen zu allen Zeiten neue Befriedigung ſich holen können, ſo bietet uns dagegen die arabiſche Makamen-Dichtung, in welcher ſich zuerſt Hamadany (geſt. 1007) hervorthat, den eigenthümlichen Genuß morgenländiſchen Witzes und Humors, der ſich ſonſt dem angeborenen Ernſt des Orientalen zufolge nur ſelten lautmacht. „Makame, belehrt uns Rückert, bedeutet einen Ort, wo man ſich aufhält und ſich unterhält, dann eine Unterhaltung ſelbſt, einen unterhaltenden Vortrag oder Aufſatz, nach unſerer Art eine Erzählung oder Novelle. Mehrere dergleichen über einen gemeinſamen Gegenſtand und locker zu einem Ganzen zuſammengereiht, bilden alsdann, was wir einen Roman nennen könnten." Ein ſolches Werk nun ſind die Makamen des Hariri (geb. 1054 zu Baſra, geſt. 1121), fünfzig an der Zahl.[2]) Der Dichter tritt darin unter dem Namen eines Hareth Ben Hemman auf und erzählt die buntſcheckigen Fahrten, Abenteuer und Metamorphoſen des köſtlichen Vagabunden Abu Seid aus Serug. Die Form iſt eine aus gereimter Proſa und Verſen gemiſchte, gleich geſchickt zu Ernſt und Scherz, bald zu Wort-, Buchſtaben und Räthſelſpielen zugeſpitzt, bald lyriſch aufwirbelnd, bald in elegiſchem Fluſſe dahinſtrömend, bald rhetoriſch gedehnt, bald gnomenhaft kurz, die Sprache mit einer ſo wunderſamen Virtuoſität behandelnd, wie Paganini ſeine Geige behandelte. Der Wechſel zwiſchen Komik und Pathos iſt ebenſo raſch wie der Wechſel der Scene. Kaum hat Abu Seid als büßender Pilger an einem Grabe geſtanden, um

---

[1]) Vgl. über das Literaturhiſtoriſche der „Tauſend und einen Nacht" die Zeitſchrift „Hermes", wo Bd. 30 und 33 Chezy ſich darüber ausſpricht. Deutſche Ueberſetzungen gibt es viele, die treueſte iſt: „Tauſend und eine Nacht, zum erſtenmal aus dem arabiſchen Urtext treu überſetzt von G. Weil", 1838.

[2]) Im Original herausgegeben von de Sacy unter dem Titel: »Les séances de Hariri«, Paris 1821—22. Uns Deutſche hat Fr. Rückert mit einer Nachbildung dieſes in ſeiner Art einzigen Buches beſchenkt, welche unter dem Titel: „Die Verwandlungen des Abu Seid von Serug oder die Makamen des Hariri", 1827, dann in 5. Aufl. 1879 erſchien und wohl das größte Sprachkunſtwerk iſt, welches die deutſche Literatur aufzuweiſen hat. Drei in Rückerts Nachbildung fehlende Makamen finden ſich verdeutſcht in Ph. Wolfs Uebertragung des „Kalilah und Dimnah".

die Vergänglichkeit und Thorheit aller irdischen Genüsse zu predigen, als er auch schon im Kreise lockerer Vögel einen Dithyrambos auf den Wein und die Freuden des Zechgelages anstimmt, um dann wieder, vom Gefühle seiner Unstätheit, seines Unglücks erfasst, in melodische Klagen auszubrechen. Hariri macht einen auf die anmuthigste Weise im Orient heimisch und die bunten Phantasmagorien, die er an unsern Blicken vorübergaukeln lässt, laden uns, einmal geschaut, immer wieder zur Betrachtung und Bewunderung ein.

Die spätere Versunkenheit der arabischen Dichtung in ihrem Heimatlande zu betrachten, gewährt kein Interesse. Dagegen ist noch hinzuweisen auf die erquickliche Nachblüthe, welche diese Dichtung, wie schon oben angedeutet worden, nach der Begründung des westlichen Chalifats in Spanien, sowie auch in den arabischen Niederlassungen auf Sicilien erlebt hat. Die hohe Bildung der spanischen Araber, alles das Große und Schöne, was sie in Wissenschaft, Kunst und Poesie vollbrachten, zu einer Zeit vollbrachten, wo das christliche Europa noch tief in der traurigen Barbarei des früheren Mittelalters steckte, gehört zu den merkwürdigsten Erscheinungen der Kulturgeschichte und hat, wie bekannt, sehr bedeutend auf den Gang der europäischen Civilisation eingewirkt. So that auch die reiche arabisch-spanische und arabisch-sicilische Dichtung, die sich religiös und weltlich äußerte, lyrisch, didaktisch, elegisch, satirisch und beschreibend sich offenbarte und deren Offenbarungen uns gedolmetscht und gedeutet zu haben einer unserer Meister-Dolmetsche, A. Fr. von Schack, sich das Verdienst erwarb.[1])

Die Poesie war nach Mohammed viel zu sehr Sache der Bildung, der Reflexion geworden, als daß sie ohne Beihilfe sonstiger literarischer Kultur hätte existiren können. In der That eroberten die Araber, einmal aus ihren Wüsten hervorgebrochen, nicht allein Länder und Meere, sondern auch die Reiche des Wissens, Erwerbungen, die besonders unter den Chalifen aus der Dynastie der Abbasiden fruchtbar gemacht wurden. So das Feld der Geschichtschreibung oder bezeichnender gesagt der Chronikerzählung, in welcher sich sagenhafte, historische und geographische Elemente mischten. In solcher Darstellung zeichneten sich aus Wakedi (gest. 822), Kotaibah (gest. 889), Ettabari (gest. 922), Masudi (gest. 957) und Abul Feda, während die Geschichtebücher Hamza's und Ibn Khaldun's den strengeren historischen Anforderungen mehr entsprechen und die Chroniken Said Ibn Batriks (als Christ später Eutychius genannt, gest. 922) einen stark kirchlichen Beigeschmack haben. Noch eifriger als Geschichtestudien wurden die mathematischen und Naturwissenschaften, unter letztern vornehmlich die Medicin getrieben. Auch die abstrakten Wissenschaften fanden Förderer und Pfleger, besonders seit die aus dem Islam hervorgegangene mystisch-philosophische,

[1]) Schack: Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sicilien, 2 Bde. 1865.

von Abu Haſchem (geſt. 767) geſtiftete Theologenſchule der Sufi, d. i. der Wollbekleideten (von dem Worte suf, Wolle, welchen Stoff ſie zu ihrer Gewandung gebrauchten), die Neigung zur philoſophiſchen Abſtraktion und Beſchaulichkeit begünſtigte. Die Periode der wiſſenſchaftlichen Thätigkeit der Araber begann zur nämlichen Zeit, mit der Regierung des Chalifen Al Manſſur (753), und ſetzte ſich vorzüglich unter dem Chalifat Harun al Raſchids und Al Mamums im Orient fort, während arabiſche Gelehrſamkeit und Kunſt unter den Omaijaden in Spanien blühten. Es waren hauptſächlich die auf Befehl der Chalifen veranſtalteten Ueberſetzungen griechiſcher Werke, welchen die Araber ihre gelehrte Kultur verdankten. Mittels dieſer bildeten ſie ſich in den Disciplinen der Medicin, der Mathematik, Aſtronomie und Geographie. Durch die naturwiſſenſchaftlichen Werke des Ariſtoteles, welcher der Hauptleitſtern ihrer Studien war und blieb, wurden ſie auch in ſeine philoſophiſchen eingeführt und das ariſtoteliſche Syſtem, freilich vielfach getrübt durch mangelhafte Ueberſetzungen und ſeichte Erklärungen, wurde die Grundlage ihrer philoſophiſchen Unterſuchungen, die ſich auf Erklären, Kommentiren und Raiſonniren beſchränkten, welches Raiſonnement nicht ſelten zur Abgeſchmacktheit ſich verflachte. Einer der früheſten dieſer arabiſchen Ariſtoteliker war Al Kendi (blühte um 800), dem Al Farabi (geſt. 966) nacheiferte. Berühmter als beide war Ibn Sina (Avizenna, 984—1064), deſſen Lerneifer ſo groß geweſen, daß er zu Bagdad unausgeſetzt bei den ariſtoteliſchen Büchern ſaß, in die Moſchee ging und Allah um Eröffnung des Verſtändniſſes anflehte, wenn ihm etwas darin unverſtändlich war, die ganze Nacht hindurch las und ſchrieb, mit Wein ſich den Schlaf verſcheuchte und, von dieſem dennoch überwältigt, nur von den Gegenſtänden ſeines Forſchens träumte. Im einundzwanzigſten Jahre fing er an philoſophiſche Werke zu ſchreiben, unter denen man eine Logik, eine Phyſik und eine Metaphyſik nennt. Ganz in der Art wie die chriſtlichen Scholaſtiker das Anſehen des Dogma's mit Hilfe des Ariſtoteles zu befeſtigen ſuchten, unternahm es Al Gazali (geſt. 1111), die Wahrheit des Koran durch die Philoſophie zu erweiſen, beſonders durch ſeine Schrift „Zerſtörung aller Philoſopheme". Als Sittenlehrer that er ſich mittels ſeiner hochberühmten Schrift „Ejuha al valed", d. i. oh, mein Kind! [1]) hervor, ſonſt auch die Orthodoxie des Islam gegen ariſtoteliſche und neuplatoniſche Sätze vertheidigend, wogegen Ibn Tophail (geſt. 1190 zu Sevilla) die Lehren alexandriniſcher Philoſophen, denen er anhing, in einer Art philoſophiſchen Romans zu verbreiten ſuchte, der den Titel, „Hai Ibn Jokdan", d. i. der Naturmenſch, führt und von den Arabern

[1]) Oh Kind! Die berühmte ethiſche Abhandlung Gazali's. Arabiſch und deutſch von Hammer-Purgſtall, 1838.

als klassisches Buch hochgehalten wurde. [1]) Der Schüler Tophails Averroes (sein eigentlicher Name ist Abul Walid Mohammed Ibn Achmed Ibn Mohammed Ibn Roshd) hat unter allen arabischen Gelehrten den größten Ruhm sich erworben. Er wurde in der Mitte des 12. Jahrhunderts zu Kordova geboren, seine Familie war sehr angesehen und er genoß einer vortrefflichen Erziehung. Sein gelehrter Ruf verbreitete sich schon frühzeitig, so daß er nach dem Tode seines Vaters dessen Stelle als Oberrichter erhielt. Nach einiger Zeit wurde er in der nämlichen Eigenschaft nach Marokko berufen. Allein seine strenge Gerechtigkeitsverwaltung vermochte ihn vor Verketzerungen in religiöser Beziehung nicht zu schützen. In Folge derselben wurde er seiner Aemter entsetzt, seines Vermögens beraubt und zum Widerrufe seiner vorgeblichen Irrthümer gezwungen. Er ging nach Spanien zurück und beschäftigte sich, die Entbehrungen der Armuth nicht achtend, auf's neue eifrigst mit philosophischen und theologischen Studien. Später gelangte er wieder zu Ansehen und Würden. Er starb 1217. Auch seine Bestrebungen beschränkten sich indessen auf das Kommentiren und zwar hauptsächlich des Aristoteles, wobei er allerdings viel Scharfsinn und eine Menge feiner Gedanken zu Tage förderte. Die Verehrung, welche die Scholastiker ihm zollten, war sehr groß, und wie ihnen Aristoteles vorzüglich der Philosoph hieß, so hieß ihnen Averroes der Kommentator.

Mit der Bemeisterung der politischen Macht der Araber durch die wilden Horden, welche aus den Steppen Hochasiens herniederfluteten, ging auch die hohe geistige Kultur dieses Volkes, die unter dem Schutze hochsinniger Herrscher auf zahlreichen Hochschulen geblüht hatte, unter oder mußte sich wenigstens vor der hereinbrechenden Barbarei in die Dunkelheit der Büchereien zurückziehen, aus welcher ihre Schätze erst in unserer Zeit durch die wetteifernden Bemühungen gelehrter Abendländer allmälig wieder hervorgesucht und in dem Lichte vorgeschrittener Bildung entfaltet wurden. Dadurch ist denn bereits einleuchtend geworden, daß die Thätigkeit des arabischen Geistes in der Geschichte der Entwickelung der Menschheit ein bedeutendes Moment ausmacht. Daß die welthistorische Schöpfung Arabiens, der Islam, auf die Gestaltung des Orients in jeder Beziehung den durch-

[1]) Der Inhalt desselben ist kurz folgender: Hai Ibn Jokdan wird auf einer öden Insel von einem Rehkalb gesäugt und erzogen. Heranwachsend kommt er von selbst auf allerlei Erfindungen, lernt die Natur betrachten, die Formen der Dinge und seines eigenen Wesens erkennen, gelangt auf diesem Wege zur Erforschung des Wesens der Gottheit und endlich zu der Ueberzeugung, daß sein denkendes Wesen Aehnlichkeit mit den Formen des Himmels und dem Wesen des Wahrhaften habe. Er bestrebt sich, demselben immer ähnlicher zu werden, und durch dieses Bestreben und das Entfernen von allem Sinnlichen erhebt er sich zu dem Zustand sublimster Vertiefung und spirituellster Betrachtung.

greifendſten Einfluß geübt hat, liegt ohnehin klar am Tage. Die perſiſche Literatur, zu der wir uns jetzt wenden wollen, iſt recht eigentlich eine Tochter deſſelben oder, wenn man will, eine jüngere Schweſter der arabiſchen, ungeachtet ſie eine bedeutende Beigabe uralter, aus dem vormohammedaniſchen Perſien ſtammender Elemente aufzuweiſen hat.

8.

Perſien.

Unter der Führung ſeines Königs Dſchemſchid — ſo lautet die altperſiſche Ueberlieferung — ſei das Zendvolk aus Airjanem-Vaëgo, wie in den Zendſchriften die gemeinſame Stammheimat der Arier in den Quellgebieten des Oxus und Jaxartes heißt, von den Abhängen des Belurtagh und Muſtagh nach Baktrien, Kabul und Eran oder Iran herabgeſtiegen, um ſich ſpäter über die ganze Ländermaſſe auszubreiten, welche vom Indus und Oxus, vom perſiſchen Golf, dem Tigris, den Gebirgen Kurdiſtans und dem Kaſpia-See eingeſchloſſen iſt. Dieſes ganze mächtige Gebiet, auf welchem des Zendvolks einzelne Zweige, die Baktrer, Meder und Perſer, nach einander als herrſchende Stämme erſchienen, erhielt den Geſammtnamen Iran oder Eran (Lichtland) im Gegenſatz zu den jenſeits des Oxus gelegenen Steppenländern, welche, bewohnt von in Sprache, Religion und Sitte von den Iranern verſchiedenen Nomadenvölkern, mit dem Geſammtnamen Turan (Dunkelland) bezeichnet wurden. [1])

Iran bekannte ſich zu der dualiſtiſchen Religion, welcher zufolge aus dem „unerſchaffenen Allumfaſſenden" das Heer der Geiſter hervorgegangen iſt. Die erſten und höchſten derſelben ſind Ormuzd (verdorb. aus d. zendiſchen Ahura maz-dao) und Ahriman (Anghra mainyus), Lichtgeiſt und Dunkelgeiſt. Auf der Seite des Ormuzd ſtehen die heiliggeſinnten Amſchaſpands, auf der des Ahriman die böſen Dews. Ormuzd iſt der Herrſcher von Iran, Ahriman der Gebieter von Turan; denn der phyſiſche Gegenſatz zwiſchen dieſen Ländern wurde auch auf die moraliſche Welt übergetragen. Der Kampf zwiſchen Ormuzd und Ahriman iſt der Entwickelungsproceß der Welt und der Menſchheit. Dieſer Proceß wird mit dem vollſtändigen Triumphe des Ormuzd endigen; denn auch Ahriman und ſein Anhang in

[1]) Was Laſſens berühmtes Buch für die Kenntiß von Alt-Indien leiſtet, das unternahm Fr. Spiegels „Eraniſche Alterthumskunde" (1871 fg. 3 Bde.) für die Kenntniß von Alt-Perſien zu leiſten.

der Geisterwelt und auf Erden werden nach der furchtbaren Katastrophe des Weltgerichts und der Weltverbrennung zum Licht und Guten bekehrt. Eigentlicher Zweck des Ormuzdglaubens war Vergeistigung des Menschen, der all sein Lebenlang ein Streiter für Ormuzd gegen Ahriman sein sollte. Es ist einleuchtend, daß diese altpersische Religion in der That den Namen der Lichtreligion, welchen man ihr gegeben, verdient, und daß ihre trostreichen Dogmen, welche das endliche Aufgehen des Bösen im Guten verhießen, nothwendigerweise eine lichte Heiterkeit über das Thun und Treiben der alten Perser ausgießen mußten. Eine Nation, welche das Licht zu ihrem Symbol nahm, konnte sich nicht in finstern, trüben Anschauungen gefallen und wir bemerken in der persischen Urgeschichte deßhalb ein stetes Aufstreben aus der Tiefe zum Licht und zur Klarheit, welche zur Eigenthümlichkeit auch ihre spätere Literatur noch deutlich wahrnehmen läßt, sogar da, wo sie mystisch wird, denn die Gedanken dieser Mystik sind mit dem lachendsten Blumenflor umkleidet.

Das altpersische Religionssystem ist seinem Gehalte nach das großartigste Gedicht, welches jemals ersonnen wurde. Für den Dichter desselben gilt Zarathustra (d. i. Goldstern), im Parsi Zerdusht, im Griechischen Zoroaster. Die Bestimmung der Lebenszeit dieses großen Sehers ist noch immer Gegenstand gelehrter Kontroverse. Während die Einen (z. B. Schack) wollen, daß der König Vistaçpa, unter dessen Regierung Zarathustra lebte, keiner der historisch nachweisbaren medischen oder persischen Könige gewesen und demnach der Prophet der Ormuzdreligion, wenn auch nicht in eine fabelhafte Vergangenheit, so doch jedenfalls über das 9. Jahrhundert v. Chr. hinaufzurücken sei, behaupten Andere (vor allen Röth), Vistaçpa sei identisch mit dem Gustasp der Neuperser und dem (Darius) Hystaspes der Griechen: folglich habe Zarathustra im 6. Jahrhundert v. Chr. gelebt und er sei 599 geboren und 522 gestorben. Die Urkunden seiner Lehre, in der Zendsprache und der aus dieser hervorgegangenen Pehlvisprache — das erstere indogermanische Idiom ist noch älter als das Sanskrit der Veden — niedergeschrieben, wurden zuerst im Jahr 1754 durch einen englischen Reisenden aus Surate nach Europa gebracht. Die wichtigste dieser Schriften ist der (oder das) Avesta (in ält. Form „Apestak", d. h. wörtlich Text), die Bibel des Ormuzdglaubens. Ihren wesentlichen Inhalt bilden: 1) das Vendidad-Sade (im Original mit Glossar hrsgegb. von Brockhaus), 2) das Jaçna (neupers. Jzeschne), 3) das Vispered — Dogmenlehre, Hymnik, Liturgie.[1])

---

[1]) Avesta, die heiligen Schriften der Parsen. Aus dem Grundtexte übersetzt von Fr. Spiegel, 1852 fg. In der Einleitung zum 1. Bande (S. 12) sagt Spiegel: „Seinem inneren Gehalte nach dürfen wir das Avesta für so alt, wo nicht für älter halten, als die historischen Nachrichten über Persien hinaufreichen. Die späteren, einzeln erhaltenen Nach-

Eine weitere wichtige Religionsurkunde der Iraner iſt das „Bundeheſch", eine im Pehlvi geſchriebene und ausgeführtere Darſtellung der iraniſchen Dogmatik, wie ſie ſich zur Saſſanidenzeit entwickelt hatte.

Das altiraniſche Reich erlag der makedoniſchen Invaſion unter Alexander dem Großen (331 v. Chr.) und das neuperſiſche Reich der Saſſaniden, unter welchem der Ormuzdglaube zu neuem Glanze gediehen war, wurde (634 n. Chr.) durch den Anſturm der Muſlim weggefegt. In dieſem großen Schiffbruch der iraniſch-baktriſch-perſiſchen Bildung gingen unerſetzliche Kulturſchätze zu Grunde. Einige Reſte der ohne Zweifel reichen religiöſen Literatur von Iran wurden aber durch treue Anhänger des Ormuzdglaubens, deren Nachkommen jetzt unter dem Namen der Parſen oder Ghebern in der Zerſtreuung leben, dem Untergang entriſſen, verheimlicht und in die Fremde gerettet, wo ſie freilich vielfache Trübungen erfuhren. Es begann jedoch mit dem Mächtigwerden des Mohammedanismus in Perſien, deſſen Schriftſprache jetzt das zur Saſſanidenzeit aus dem Pehlvi entwickelte Parſi oder Neuperſiſche wurde, ein neues geiſtiges Aufſtreben. Es iſt, als hätte der perſiſche Genius eines gewaltſamen Anſtoßes von außen bedurft, um ſeine Kräfte zu entfalten, als hätte erſt die jungfräuliche Friſche, Beweglichkeit und ſtählerne Schnellkraft des Araberthums mit ihm in Berührung kommen müſſen, bevor er aus ſeinem abſtrakten Inſichgekehrtſein tönend und geſtaltend heraustreten konnte ins Leben. Indeſſen hatte er ſchon einige Zeit vor der Herrſchaft des Iſlam ſeine Schwingen erprobt, nämlich unter der trefflichen Dynaſtie der Saſſaniden. Auf einen derſelben, den berühmten, nachmals im ganzen Orient als Ideal eines Ritters, Jägers und Liebhabers gefeierten Behramgur weiſen die Perſer zurück, wenn ſie von den Anfängen ihrer poetiſchen Literatur ſprechen. Behramgur nämlich ſoll zuerſt die gebundene Rede aufgebracht haben. Urſache davon war ſeine geliebte Sklavin Dilaram (Herzensruhe), welche die dichteriſche Anrede ihres Herrn und Geliebten, von inniger Sympathie geleitet, mit gleichgemeſſenen und am Ausgang gleichtönenden Worten erwiederte. Kann man ſich die erſten Verſe auf eine hübſchere Weiſe entſtanden denken? Unter der Regierung Choſru Nuſhirvans erhielten die Perſer eine Bearbeitung der Fabeln des Bidpai und zur ſelben Zeit dichtete der Vezir Biſurdſchimihr das älteſte

---

richten der Griechen und Römer über perſiſche Religionslehren und Philoſopheme ſtimmen damit auf das merkwürdigſte überein. Ob damals Zarathuſtra als Stifter der perſiſchen Religion angeſehen wurde, iſt zweifelhaft, aber doch wahrſcheinlich." Und S. 54: „Das Aveſta iſt das Werk mehrerer, wie ſo manches Buch des Alterthums; der geehrte Name des Zarathuſtra wurde ihm erſt an die Spitze geſetzt, nachdem es ſchon ein Gegenſtand der Verehrung geworden war. Gegen die Echtheit des Aveſta laſſen ſich ſeit Entdeckung und Entzifferung der Keilinſchriften gar keine Gründe mehr geltend machen." Vgl. den Aufſatz „Der Zendaveſta" in M. Müllers Eſſays, I, 76 fg.

perſiſche Heldenlied „Wamik und Aſra“ (d. i. der Glühende und die Blühende), welches ſpäter in vielfachen Bearbeitungen wiederholt wurde.[1]) Der Boden, in welchen Islam und arabiſche Kultur bei Eroberung Perſiens ihren Samen ſtreuten, war demnach kein unfruchtbarer, und als ſich erſt die durch die arabiſche Invaſion aufgewühlten Elemente niedergeſchlagen und geklärt hatten und durch die Dynaſtieen der Samaniden und Gaſneviden Ordnung, Sicherheit und Ruhe hergeſtellt waren, begann unter dem Patronat feinſinniger, wohlwollender Fürſten alsbald die Glanzperiode perſiſchen Geiſteslebens. Freilich, eben dieſes Patronat verwehrte jede ſelbſtſtändige Entwickelung des Nationalgeiſtes und machte die Bildung zur höfiſchen, die Poeſie zur Hofpoeſie, deren Bedingungen und Beſchränkungen nur einzelne kühne Geiſter zu überſpringen wagten. Mit Recht iſt daher geſagt worden: „Der Schah iſt das eigentliche Sternbild der perſiſchen Dichter, von dem ſie Licht und Wärme für ihre Hervorbringungen empfingen; der Schah regte die Geſänge der Dichter an, empfahl und belohnte ſie oder ward durch die Ungnade, die er ihnen bewies, ihre oft den Tod bewirkende Kritik.“ Allein man darf dabei nicht überſehen, daß das monarchiſche Princip recht eigentlich das politiſche Princip des Orients iſt, daß viele der Herrſcher, welchen von den perſiſchen Dichtern gehuldigt wurde, dieſe Huldigungen wirklich verdienten und daß endlich die perſiſche Hofpoeſie keineswegs einen erniedrigenden, verknechtenden Einfluß übte, wie wir dies an Firduſi, Sadi und Hafis deutlich genug zu erkennen vermögen.

Um uns die Ueberſicht über den Reichthum der perſiſchen Literatur zu erleichtern, adoptiren wir die Eintheilung derſelben in ſieben Perioden, wie ſie von Hammer feſtgeſetzt wurde.[2])

1) Vom Jahre 913—1306 n. Chr., in welchem Zeitraum die reinſte und ſchönſte Blüthe der perſiſchen Heldendichtung zu Tage tritt. Am Eingang dieſer Periode ſteht der Dichter Rudegi, der die proſaiſche Uebertragung der Fabeln Bidpai's, welche die Perſer von der Zeit der Saſſaniden her beſaßen, in Verſe umarbeitete und auch ſonſt im Meſnewi und Kaſſidet[3]) ſich hervorthat. Seine Werke ſind leider bis auf geringfügige

---

[1]) Wamik und Aſra, das älteſte perſiſche romantiſche Epos, überſ. v. Hammer, 1835.

[2]) In ſeiner „Geſchichte der ſchönen Redekünſte Perſiens, mit einer Blüthenleſe aus 200 perſiſchen Dichtern“ (1818), welches Werk für Form und Inhalt orientaliſcher Poeſie überhaupt von Bedeutung iſt.

[3]) Das Meſnewi, d. i. das doppeltgereimte (Gedicht), eine ſehr beliebte Versart, welche nicht nur beim Epos, ſondern auch beim didaktiſchen und beſchreibenden Gedicht angewandt wird. Das berühmteſte Lehrgedicht Perſiens, das Werk des gefeierten Myſtikers Dſchelaleddin Rumi führt geradezu den Titel „Meſnewi“.

Das Kaſſidet oder die Kaſſide iſt das längere lyriſche Gedicht (Ode) oder das Zweckgedicht, von dem die zwei erſten Verſe und dann immer die zweitfolgenden mit demſelben

Bruchſtücke verloren gegangen. Dagegen iſt uns in dem Kabusname ein wichtiges Werk aus den Anfangszeiten der neuperſiſchen Geiſtesthätigkeit erhalten. Kabus war ein trefflicher Fürſt aus der Dynaſtie der Dilemiden und ihm zu Ehren hat ſein Enkel Kjekjawus das von letzterem (um 1080) verfaſſte Buch der Weisheit für Fürſten und Fürſtenkinder, welches in 44 Kapiteln Moral und Lebensphiloſophie predigt und noch jetzt im Orient als der trefflichſte Fürſtenſpiegel gilt, Kabusname, d. i. Buch des Kabus, genannt. [1]) Der eigentliche Aufſchwung perſiſcher Literatur datirt aber von der Regierung des Schahs Mahmud aus der Dynaſtie der Gaſneviden, welcher dieſelbe nicht nur äußerlich förderte, indem er einen Kreis von Dichtern und Gelehrten um ſich verſammelte, dem bedeutendſten aus ihrer Mitte die Ehrenſtelle eines Dichterkönigs verlieh, die von da ab ein ſtehendes Hofamt blieb, und überhaupt Hunger und Sorge von den Jüngern der Kunſt fernhielt, ſondern auch darauf ausging, der literariſchen Thätigkeit ſeines Landes zu einem tüchtigen, innerlichen Halt zu verhelfen, indem er ihr eine nationale Grundlage gab, d. h. indem er ſie auf die reiche Fundgrube der alten Nationalſagen und des Nationalmythus verwies. Es exiſtirte nämlich unter dem Titel Baſtanname in zahlreichen Abſchriften eine Sammlung hiſtoriſcher Traditionen des perſiſchen Nationallebens, welche unter dem letzten Saſſaniden, Jezdedjerd III., in Proſa zuſammengeſtellt war. Auf dieſes Werk richtete ſich Mahmuds Augenmerk mit geſundem Takt und er wählte aus ſeinen vierhundert Hofdichtern ſieben aus und theilte ihnen ſieben Abtheilungen des Baſtanname zur dichteriſchen Bearbeitung zu. Einer der Sieben, Anſſari (geſt. 1029), befriedigte den Schah am meiſten durch Bearbeitung der Sage vom Sohrab und wurde demzufolge zum Dichterkönig ernannt, als welcher er das alte Gedicht von Wamik und Aſra erneuerte und ſeinen Gebieter in einer Kaſſide von 180

Reim enden. Das Kaſſidet bezweckt ſchon ſeinem Namen nach das Lob des Geprieſenen und iſt alſo größtentheils panegyriſchen Inhalts; in derſelben Form werden aber auch die Todtenklagen und die reine Schönheit beſchreibenden Gedichte, ſowie die Satiren verfaſſt.

Das Ghaſel iſt nicht in der Reimfolge, ſondern nur in der Länge vom Kaſſidet unterſchieden, indem es aus nicht weniger als fünf und aus nicht mehr als ſieben Diſtichen beſtehen ſoll.

Beit (eigentlich Zelt) bedeutet ein Diſtichon.

Divan (Genienverſammlung) heißen die lyriſchen Gedichteſammlungen.

Der Titel der größeren, beſonders der epiſchen und hiſtoriſchen Werke beſteht immer aus dem Namen des Helden und dem angehängten Wort Name, d. i. Buch, z. B. Kabusname, Schahname, Iſkandername. Vgl. über dieſe orientaliſchen Formen und Formeln auch Hammers Geſch. d. oſm. Dichtkunſt, Bd. I, S. 16 ff.

[1]) Verdeutſcht unter dem Titel: „Buch des Kabus", ein Werk für alle Zeitalter, aus dem Türkiſch-Perſiſch-Arabiſchen überſetzt und durch Abhandlungen erläutert von H. S. v. Dietz. 1811.

Beits (Distichen) besang. Er scheint sich indessen mit seinem dadurch gewonnenen Ruhme begnügt und keineswegs Lust gehabt zu haben, den ganzen ungeheuren Stoff des Bastanname zu bearbeiten.

Dazu bedurfte es eines größeren Genius und dieser erstand in Ishak Ibn Schereffah Abul Kasem Manssur, genannt Firdusi (auch Firdewsi, Firdausi und Firdosi geschrieben), d. i. der Paradiesische. Wunderbare Schicksalsfügung, daß aus der Mitte der Nachkommen derer, welche die Ateschgahs (Feueraltäre) zerstört und das „Avesta" zu vernichten gesucht hatten, ein Genius aufstand, welcher, im Innersten erfüllt von der Idee des ormuzdischen Lichtglaubens, in einer riesenhaften Dichtung den großen Kampf zwischen Iran und Turan noch einmal kämpfte und der iranischen Heldensage, deren Inhalt dieser Kampf ausmacht, unvergängliche Gestalt verlieh. [1])

Firdusi, über den sein bester europäischer Kenner geurtheilt hat, daß er „in der Tiefe und Stärke der Empfindung unter den orientalischen Dichtern geradezu einzig dastehe, daß in seiner majestätischen Ganges dahinschreitenden Darstellung ein titanisches Pathos herrsche, daß er seinen feierlichen Ton auch zu den sanftesten Akkorden zu dämpfen und mit dem stürmischen Drange kriegerischer Begeisterung das zarteste Gefühl, mit der vorwaltenden Strenge und Großartigkeit idyllische Anmuth und elegische Weichheit auf wunderwürdige Weise zu verbinden vermöge" — Firdusi wurde um das Jahr 940 n. Chr. zu Schadab geboren, einem bei Tus in Khorassan gelegenen Dorfe. Man weiß von seinem Leben bis zum 36. Jahre nur wenig. Zu dieser Zeit begann er das Schahname (Königsbuch, Heldenbuch) zu dichten, welchen Titel das große Epos von Iran führt. Proben daraus, welche dem Schah Mahmud bekannt wurden, entzückten diesen so, daß er seinem Vezir befahl, für jedes Tausend der gereimten Doppelverse, in welchem das Gedicht geschrieben ist, dem Dichter 1000 Goldstücke einzuhändigen. In seinem 71. Jahre vollendete Firdusi sein Werk und überreichte es dem Schah, welcher im ersten Entzücken befahl, dem Dichter so viele Goldstücke zu geben, als ein Elephant zu tragen vermöchte. Aber eine Kabale neidischer Höflinge stimmte diese Großmuth unendlich herab. Firdusi — so will die Ueberlieferung — befand sich gerade im Bade, als ihm auf Befehl des Schahs für die nahezu 60,000 Doppelverse seines Epos ebensoviele Silbermünzen gebracht wurden. In seines Dichterstolzes Empörung vertheilte Firdusi die ganze Summe an die Badwärter und den Schenkwirth, bei welchem er so eben ein Glas Fukaa getrunken hatte, und ließ dem Schah sagen, nicht des Geldes wegen hätte er das Schahname geschaffen.

---

[1]) Eine möglichst gedrängte Darstellung der Heldensage von Iran habe ich gegeben in meiner „Geschichte der Religion", I, 186—94.

Dann verließ er den Hof und führte ein unſtätes Wanderleben, bis er gegen das Ende ſeiner Tage in ſeine Heimat nach Tus zurückkehrte. Dort iſt er im Jahr 1020 geſtorben. Gerechtigkeit ward ihm, wie das ſo herkömmlich auf Erden, nach ſeinem Tode. Der Schah war endlich zur Erkenntniß ſeines Unrechts gekommen und ſandte Boten, welche dem Dichter die verſprochenen 60,000 Goldtomans und ein Ehrenkleid überbringen ſollten. Unter dem Stadtthore von Tus begegneten dieſe Boten dem Leichenzuge Firduſi's. Dieſe augenſcheinlich ſagenhafte Geſtaltung der Nachrichten vom Ausgange des „Paradieſiſchen" umſchalt den Kern der hiſtoriſchen Thatſache, daß dem Leben auch *dieſes* großen Menſchen die tragiſche Weihe nicht fehlte. Daher der Hauch erhabener Schwermuth, welcher über Firduſi's Werk hingebreitet iſt und an einer Stelle deſſelben zu dem gramſchweren Klageruf ſich zuſammengefaßt hat: —

„Von Erde ſind, zur Erde werden wir,
Voll Angſt und Kummer ſind auf Erden wir!
Du gehſt von hinnen, doch es währt die Welt
Und keiner hat ihr Räthſel aufgehellt."

Das Schahname [1]) ſteigt hinauf zu den Urquellen der altiraniſchen Sagen und Mythen und reicht herab bis zur Eroberung Perſiens durch die Mohammedaner, welche im Jahr 636 den letzten Saſſaniden bei Kadeſia vernichteten. Das Gedicht umfaſſt alſo einen Zeitraum von ungefähr 2000 Jahren. Damit iſt ſchon geſagt, daß es kein Epos im gewöhnlichen Sinne des Wortes. Es iſt vielmehr eine mythiſch-hiſtoriſche Dichtung, aus dem alten Nationalbewußtſein ſeine Inſpiration ſchöpfend, Mythus, Sage und Geſchichte in einen dichteriſchen Rahmen faſſend, welcher dem Ganzen eine künſtleriſche Einheit verleiht. Dieſe jedoch iſt nicht ſo feſt, daß nicht das ganze Werk in zwei große Hälften zerfiele. Die erſte macht das eigentliche Heldenbuch von Iran aus, beginnend mit den Mythen von Kajumors, Huſcheng, Tahmuras und Dſchemſchid, an welche ſich die Erinnerung der Iraner an die Auswanderung ihrer Altvorderen aus den Urſitzen am Hindukuſch knüpft, und ſchließend mit dem Höhepunkt der iraniſchen Geſchichten unter den erſten Fürſten der Dynaſtie des Darius Hyſtaſpes; die zweite führt in ſagenhafter Weiſe die perſiſche Geſchichte bis zum Ausgange der

[1]) Ausgabe des Schahname im Originaltext von J. Mohl, 1839 fg. Uns Deutſchen hat der treffliche Literarhiſtoriker und Ueberſetzungskünſtler A. F. v. Schack Geiſt und Inhalt des Schahname angeeignet: — „Heldenſagen des Firduſi", 1851. „Epiſche Dichtungen Firduſi's", 1853. „Heldenſagen des Firduſi, in deutſcher Nachbildung nebſt einer Einleitung über das iraniſche Epos", 2. verm. Aufl. der Heldenſagen und der Epiſchen Dichtungen, 1865. Die erwähnte „Einleitung" gibt eine wahrhaft prachtvolle Geneſis und Charakteriſtik des großen Gedichts. Mohl's franzöſiſche Ueberſetzung des Schahname erſchien in 7 Bändchen 1879.

Saſſaniden fort. Wenn dieſe Abtheilung mehr den Reimchroniken unſeres Mittelalters ähnelt, ſo iſt dagegen die erſte eine durch und durch eigenthümliche dichteriſche Schöpfung. Sie hat zum Mittelpunkt den gewaltigen Ruſtem, den „elephantenleibgeſtaltigen" Pehlewan (Held, Ritter, großer Baron). Aber der eigentliche Held des Schahname iſt nicht dieſer oder jener einzelne Menſch, ſondern vielmehr das ganze Iranervolk, deſſen wechſelnde Geſchicke die einzelnen Abenteuer ausmachen. Und eine erhabene Grundidee trägt das Ganze: — der Gedanke der zoroaſtriſchen Religion, die Vorſtellung von dem raſtloſen Kampfe des Lichtgeiſtes Ormuzd und ſeines Lichtreiches Iran gegen den Dunkelgeiſt Ahriman und ſein Dunkelreich Turan. Mit bewunderungswürdigem Genie hat Firduſi mittels dieſes Grundgedankens ſein Werk beſeelt und durchgeiſtigt, ſo zwar, daß jenes grandioſe Religionsgedicht, der Glaube von Alt-Iran, im Schahname des mohammedaniſchen Dichters ſeine Wiederauferſtehung feierte .... Schack hat mit Recht bemerkt, das „iraniſche Epos bringe in ſeiner Geſammtheit den Eindruck des Unermeſſlichen hervor, dem Anblick des geſtirnten Himmels gleich, der die unendliche Menge der Welten in ein glanzreiches Sternenſyſtem verflicht". Allein unſere Bewunderung gewinnt noch an Wärme, wenn wir einzelne Planeten dieſes Syſtems näher ins Auge faſſen. Firduſi erweiſ't eine wahrhaft erſtaunliche Vielſeitigkeit, und wenn auch der tragiſche Grundton, der Widerhall des Weltkampfes zwiſchen Ormuzd und Ahriman, überall durchklingt, ſo weiß er doch den reizendſten Wechſel von Anmuthigem und Furchtbarem, von Heldiſchem und Idylliſchem, von Tragiſchem und Romantiſchem eintreten zu laſſen. Auch findet er ſtets den rechten Ton und die richtige Farbe. Von erſchütternder Gewalt zeigt ſich Firduſi's heroiſch-tragiſcher Stil insbeſondere in den Geſchichten von Feridun und ſeinen Söhnen, vom Untergange des edlen Sijawuſch, von dem Tode des herrlichen Heldenknaben Sohrab, in welchem der verzweifelnde Ruſtem, erſt nachdem er ihn erſchlagen, ſeinen Sohn erkennt, und endlich in der Darſtellung des Kampfes zwiſchen Ruſtem und Iſſendiar. Erhabener Tiefſinn ſpricht aus der Sage von Kai-Choſru's Entrückung, in allen Zaubern romantiſcher Phantaſtik ſchwelgt die Erzählung von Kai-Kawus' Zug nach Maſenderan, anſchaulichſte Schlachtenmalerei zeigt die Schilderung des Streites der zwölf Helden und eine der ſchönſten Liebegeſchichten, welche jemals ein Dichter erzählt hat, iſt die von Biſchen und Meniſche, in ihrer Lieblichkeit zugleich auch wieder eine ſinnvolle Variation des großen Thema's vom Zwieſpalt und Kampf zwiſchen Iran und Turan.

2) In dieſer Periode, von 1106—1203, tritt das nationale Element ſchon mehr zurück, um einerſeits dem panegyriſchen Hofton Platz zu machen, andererſeits in romantiſchen Stoffen aufzugehen. In erſterer Weiſe, d. i. als höfiſcher Lobpreiſer, that ſich in dieſem Zeitraum vor allen hervor

Ewhahdeddin Enweri (ſt. zu Balk 1152), von deſſen Kaſſiden uns Hammer (Geſch. d. ſch. Redek. Perſ. S. 89—100) mehrere Proben gegeben hat. Enweri's Zeitgenoſſe Senaji (ſt. 1180) nahm einen höheren und edleren Schwung, indem er in ſeinem myſtiſchen Werke „Hadika," d. i. der Ziergarten, die Geheimniſſe des Weſens der Gottheit und der Menſchheit zu durchdringen verſuchte. Sein Grab iſt noch jetzt ein Wallfahrtsort; indeſſen hat er bald einen Beſtreiter gefunden in dem trefflichen Mathematiker und Aſtronomen Omar Chijam (Cheijam, um 1050—1112), deſſen Vierzeilen („Rubajjat") im Orient ſeit Jahrhunderten bis heute „eines großen Rufes genießen und in der That zu den intereſſanteſten Erzeugniſſen der perſiſchen Literatur gehören". [1]) Chiams geiſtvolle Rubajjat lehren eine entſchieden ſkeptiſche Weltanſchauung, epikuräiſchen Lebensgenuß und weltverachtende Reſignation, da es ja doch ein vergebliches Bemühen, das Welträthſel löſen zu wollen. [2]) In Enweri's Art und Weiſe dichteten auch der gelehrte Chakani Hakaiki (ſt. 1186), ſowie Sahir Farjabi (ſt. 1186). Ein Altersgenoſſe dieſer Beiden, Raſchid Watwat (ſt. 1182) eröffnete ſich durch ſein Werk „Hadaikesſihr", d. i. die Zaubergärten, welches eine Metrik und Poetik enthält, eine Wirkſamkeit, die jetzt noch fortdauert. Der Hauptglanz dieſer Literaturperiode aber ging aus von Niſami (eigentlich Abu Mohammed Ben Juſſuf Scheich Niſameddin, genannt Montanaſi, ſt. 1180 in ſeiner Vaterſtadt Gendſche), der zwar auch als Lyriker ſo fruchtbar war, daß er einen Divan von etwa 20,000 Verſen hinterließ, ſeinen Ruhm jedoch vornehmlich durch die fünf Werke gründete, die nach ſeinem Tode unter dem Geſammttitel „Pendſch Kendſch", d. i. die fünf Schätze (auch einfach „Chamſſe", d. i. Fünfer genannt) zuſammengeſtellt wurden. Dieſe fünf Werke ſind 1) „Machſenol-eſrar", d. i. Magazin der Geheimniſſe, ein moraliſirendes Werk, deſſen Lehrſätze durch Anekdoten belegt werden; 2) „Iſkandername", d. i. Alexanderbuch, eine Art panegyriſcher Epopöe; 3) „Choſru und Schirin"; 4) „Leila und Medſchnun" (der Orlando furioso der Wüſte); 5) „Heſt peiger", d. i. die ſieben Schönheiten. Die drei zuletzt genannten

---

[1]) A. F. Graf von Schack: Strophen des Omar Chijam, 1878, Nachwort S. 113. Fr. Bodenſtedt: Omar Cheijam („Kunſt und Leben" 1879, S. 45 fg.).

[2]) „Du ſahſt die Welt, doch was im Weltenall zu deinen Augen kam, iſt bloßer Schein.
Du ſahſt und hörteſt viel, doch auch der Schall, wie ihn dein Ohr vernahm, iſt bloßer Schein.
Von einem Ende dieſer Welt zum andern trug dich dein Fuß;
Nun ruhſt du aus, ſinnſt über manchen Fall; was darin wunderſam, iſt bloßer Schein!"
Bodenſtedt.

„Keiner hat dem Weltgeheimniß je den Schleier noch gehoben;
Unſres Geiſtes Auge ringshin, ach! mit Nacht iſt es umwoben;
Einen ſichern Wohnort haben wir allein, im Erdenſchoß;
Ach, wie viel wir ſinnen mögen, dieſes Räthſel iſt zu groß." Schack.

Werke sind der Triumph der persischen Romantik und es ist Nisami besonders hoch anzurechnen, daß er in diesen Dichtungen das Weib, welches sonst in der mohammedanischen Welt nicht eben eine glänzende Rolle spielt, in seine Rechte einsetzte. Nisami's Liebesgeschichten blenden daher nicht allein durch eine anmuthige Phantastik, sie spannen auch durch meisterlich ersonnene und bedachtsam durchgeführte Verwickelungen und ergreifen und rühren unser Gemüth durch das reinmenschliche Gefühl, welches in ihnen quillt. Nisami ist einer der wenigen Orientalen, die ebenso sehr zu dem Herzen als zu der Einbildungskraft sprechen.[1])

3) Von 1203—1300. Wenn in der vorigen Periode die poetische Thätigkeit, nach neuen Anregungen und Stoffen umhergreifend, in die Weite geschweift, so wendet sie sich dagegen in der vorliegenden mehr nach innen. Beschaulichkeit und Betrachtung geben den Ton an, Mystik und Didaktik gelangen zur höchsten Blüthe, wie sich denn auch aus der politischen Lage des Landes in dieser Zeit leicht erklären lässt, daß der denkende Geist von den Aeußerlichkeiten des Lebens abgewandt und seiner eigenen Innenseite zugekehrt werden mußte. War doch die ganze Existenz Persiens durch den Einfall der Mongolen in Frage gestellt, und bis sich die schwankenden Verhältnisse wieder einigermaßen befestigt hatten, ergab sich eine Richtung des Gemüthes auf das Innere, eine Vertiefung in den Gedanken von selbst. Als Vorläufer der Hauptrepräsentanten dieser Richtung steht Feridedin Attar (erschlagen 1226 zu Schadbah) da, der nicht nur eine Menge mystischer und ethischer Originalwerke ausgehen ließ, sondern sich auch durch Sammlung und Verbreitung bisher zerstreuter Schätze mystischer Weisheit um sein Princip Verdienste erwarb. Unter seinen eigenen Büchern verdienen Auszeichnung die „Vögelgespräche" (Mantiket-tair), ein makamenartiges Werk, in welchem die Vögel rathschlagend und geschichtenerzählend beisammensitzen; ferner das „Esrarname", d. i. Buch der Geheimnisse, welches auf die Richtung des größten mystischen Dichters des Orients bedeutenden Einfluß geübt hat, und endlich das „Pendname", d. i. das Buch des guten Rathes (deutsch von Nesselmann, 1870). Der gemeinte große Mystiker war Mewlana Dschelaleddin Rumi (st. 1273 zu Koniah), der gotttrunkene Pantheist, der Stifter der Mewlewi, des berühmten Ordens mystischer Derwische, genannt die Nachtigall des beschaulichen Lebens, dessen „Dichtungen von den Ufern des Ganges bis zu denen des Bosporus der Mittelpunkt des mohammedanischen Pantheismus sind". Sein Gedicht „Mesnewi",

[1]) Schirin, von J. v. Hammer, 1809. Ein Theil des „Heft peiger" ist deutsch bearbeitet unter dem Titel „Behramgur und die russische Fürstentochter", von Erdmann. „Nisami's Leben und Werke, sowie der 2. Theil des Nisamischen Alexanderbuches", von W. Bacher, 1871.

welches nach dem Schahname unter den Bekennern des Islam die höchſte poetiſche Geltung hat, predigt den Sufismus, d. h. die Lehre „des vollkommenſten Pantheismus, des Ausfluſſes aller Dinge von dem ewig unerſchaffenen Licht und der Vereinigung mit der Gottheit auf dem Wege des beſchaulichen Lebens durch Gleichgiltigkeit gegen alle äußere Form und durch Vernichtung ſeines Ichs". Dieſer Pantheismus äußert ſich aber keineswegs aſketiſch, ſondern ſpringt meiſt wie ein jauchzender Dithyrambus aus dem Herzen und zieht alles Schöne in ſeinen bakchantiſch-verzückten Reigen hinein. Solche berauſchte Freudigkeit in Gott jubelt auch in den lyriſchen Gedichten Dſchelaleddin Rumi's, welche nebſt dem Meſnewi (ſein Sohn Weled ſchrieb als Seitenſtück dazu das „Rebabname") das tiefſinnig heitere Brevier der Mewlewi bilden, die ihre Andachtsübungen mit Flötenſpiel, Trommelwirbel und Tanz begleiten. Gewiß, einen liebenswürdigeren Myſtiker als Dſchelaleddin Rumi hat die Erde nie getragen.[1]) Verräth er allenthalben die myſtiſche Ueberſchwänglichkeit und Trunkenheit, ſo zeigt ihm gegenüber ſein Zeitgenoſſe Moſlicheddin Sadi (geb. 1175 zu Schiras, geſt. ebendaſelbſt 1263) durchgehends nüchterne Beſonnenheit und moraliſche Würde, außer in einigen ſeiner lyriſchen Produkte, wo er ſehr an's Fauniſche ſtreift, ja ſogar nicht verſchmäht, die ſaftigſten Zoten ausgehen zu laſſen. Seine Hauptwerke ſind die zwei berühmten Muſterbücher morgenländiſcher Weisheit und Moral, der „Guliſtan", d. i. Roſengarten, und der „Boſtan", d. i. Fruchtgarten, beide in den letzten zwölf Lebensjahren Sadi's in jener eigenthümlich orientaliſchen, aus Proſa und Verſen gemiſchten Form verfaſſt, beide mit Vorliebe eine maßvolle Verſtandesrichtung befolgend, woher es auch kommen mag, daß Sadi als Moralphiloſoph mehr Verehrer im Abendlande zählt denn im Morgenlande, wo ſein Ruhm weit mehr auf ſeinen lyriſchen Gedichten beruht. Seine Ghaſelen heißen geradezu „Das Salzfaß der Dichter". In Europa wird die milde Verſtändigkeit, die gereifte Erfahrung, womit er im Guliſtan und Boſtan eine Philoſophie des Lebens lehrt, jederzeit hochgehalten werden.[2])

---

[1]) Ueber Attar und Dſchelaleddin Rumi ſiehe „Fundgruben des Orients", Bd. 2, S. 162, Bd. 3, S. 339, Bd. 4, S. 89, Bd. 5, S. 6, S. 188: ferner Hammers „Geſch. d. ſch. Redek. Perſ." S. 141 ff., S. 166 ff. und Tholuks „Blüthenſammlung aus der morgenl. Myſtik", S. 53—192 und S. 205—288, an welchen Orten ſich Erläuterungen und zahlreiche Ueberſetzungsproben finden. Vgl. auch „Auswahl aus den Divanen M. Dſchelaleddin Rumi's von V. v. Roſenzweig", 1838. Die herrlichen „Ghaſelen", welche Fr. Rückert i. J. 1819 dichtete (Geſ. Poet. Werke, V, 200 fg.) und denen er Dſchelaleddins Namen vorſetzte, wie zum Dank für die von dem perſiſchen Theoſophen empfangenen Anregungen, ſind rückert'ſche Originaldichtungen. Darunter findet ſich auch das ſchönſte aller Ghaſele: — „Wohl endet Tod des Lebens Noth" u. ſ. w.

[2]) Bekanntlich wurde Sadi vornehmlich durch den deutſchen Reiſenden Olearius zur Zeit des dreißigjährigen Krieges in Europa bekannt. Olearius überſetzte den Guliſtan

Aus dieſer Zeit ſind noch zu nennen Choſru (ſt. 1315) als Nachahmer Niſami's in der romantiſchen Erzählung und Schebiſteri (ſt. 1320) als Nachtreter Dſchelaleddin Rumi's, welchem er jedoch mit ſeinem Werke „Güldſcheni-ras", d. i. Roſenflor des Geheimniſſes (perſiſch und deutſch herausgegeben von Hammer 1838) nicht nahekommt.

4) Von 1300—1397, die Glanzperiode der perſiſchen Lyrik, das Zeitalter des Hafis, der ohne Frage der größte Lyriker iſt, welchen im Orient der Kuß der Muſe geweckt hat. Mohammed Schemſeddin (d. i. die Sonne des Glaubens, mit dem Ehrennamen Hafis, d. i. der Bewahrer, nämlich des Koran, welchen er auswendig wußte) war geboren zu Schiras und ſtarb, hochgeehrt von allen beſſeren ſeiner Zeitgenoſſen, i. J. 1389, zu Moſella, einer Vorſtadt ſeines Geburtsortes. Sein Grab iſt eine Wallfahrtsſtätte; denn die Frommen deuteten und deuten ſeine Lyrik allegoriſch wie das ja auch der glühenden Erotik des hebräiſchen Hohenliedes und der indiſchen Gitogovinda widerfuhr. Der Divan des Hafis, d. i. die Sammlung ſeiner Gedichte, gehört ohne Frage zu den glänzendſten lyriſchen Offenbarungen der Weltliteratur.[1]) Die gottvolle Trunkenheit eines ſich mit der Weltſeele innig eins wiſſenden Pantheiſten wirft da funkelnde Liederperlen mit vollen Händen aus. Von Wein überfließt, von Nachtigallentönen ſchmettert, von Küſſen flüſtert das ganze Buch. In den anmuthigſten, freilich häufige Wiederholungen nicht ausſchließenden Wendungen gleiten die Verſe dahin, geſchmückt mit herrlichen Bildern, ſchwellend von lebensfreudigen Gedanken, in dithyrambiſchen Jauchzlauten Natur, Schönheit und

---

und Boſtan unter dem Titel „Perſianiſches Roſenthal und Fruchtgarten". Perſiſch und ateiniſch erſchienen dieſe Werke, von Gentius beſorgt, zu Amſterdam 1651, und ſie ſind ſeither in alle Sprachen mehrfach übertragen worden. Die drei neueſten deutſchen Ueberſetzungen des Guliſtan ſind: „Sadi's Roſengarten, a. d. Perſ. von Ph. Wolf", 1841; „Moſlicheddin Sadi's Roſengarten, a. d. Perſ. von K. H. Graf", 1846, und „Der Roſengarten des Scheikh Muſlih-eddin Sa'di, a. d. P. von G. H. F. Neſſelmann", 1864. „Sadi's Boſtan, deutſch von Schlechta-Wſſehrd", 1853.

[1]) Der Divan des Haſis, zum erſtenmal aus dem Perſiſchen überſetzt von J. v. Hammer 1812. Der Divan des großen lyriſchen Dichters Hafis, im perſiſchen Original herausgegeben, ins Deutſche metriſch überſetzt und mit Anmerkungen verſehen von Vincenz Ritter von Roſenzweig-Schwannau, 3 Bde. 1858—64. Der Sänger von Schiras, hafiſiſche Lieder, von Friedrich Bodenſtedt, 1877. Verdeutſchung einzelner Lieder des Hafis durch Rückert, Platen u. a. Hafis, eine Sammlung perſiſcher Gedichte, von G. Fr. Daumer, 1846. Dieſes Büchlein, welches viel zu wenig Schätzung gefunden hat, iſt ein lyriſches Kunſtwerk, aber kein perſiſches, ſondern ein deutſches, und zugleich eine literariſche Myſtifikation, durch welche viele ſich täuſchen ließen. Zu dieſen vielen gehörte ich für eine Weile ſelber. Die von Daumer dem alten Perſer auf Rechnung geſchriebenen Gedichte ſind aber Daumer'ſche und viele darunter geradezu lyriſche Juwelen, Gedankendiamanten von blitzendem Schliff in zierlichſter Faſſung. Hafis hat dem deutſchen Dichter nur da und dort ein Motiv und einzelne Stimmungsklänge geliefert.

Liebesgenuß preiſend und predigend, gegen allen Buchſtabendienſt, alle Werkheiligkeit, Dummheit, Heuchelei und Muckerei blitzende Pfeile ſchießend. Rechnet man noch dazu, daß der wunderbar durchgeiſtigte hafis'ſche Senſualismus vermöge einer unvergleichlichen lyriſchen Geſtaltungskraft eine vollendet künſtleriſche Ausprägung gefunden hat, ſo wird man in dem Sänger von Schiras eine der merkwürdigſten Erſcheinungen der orientaliſchen Kulturgeſchichte anerkennen müſſen.

5, 6 und 7) Von 1397 bis auf unſere Zeit. Mit Hafis hatte die geiſtige Hervorbringungskraft Perſiens ihren Gipfel erreicht. Eine Steigerung war nicht mehr möglich und das Hinabgleiten von der Höhe ging raſch von ſtatten. Doch treffen wir in Mewlana Dſchami (geſt. 1492) noch auf einen äußerſt begabten und fruchtbaren Dichter, der das, was nach dem Vorgang der großen Epiker, Myſtiker und Lyriker noch zu thun übrig blieb, in höchſter Vollendung in ſich darſtellte, dabei jedoch mehr Korrektheit, Fleiß, Glätte des Stils und nachahmendes Talent als zeugungskräftiges Genie entfaltete. Die Originalität war erloſchen; man legte ſich darauf, die von den großen Dichterheroen gewandelten Pfade breit zu treten. Dem vielfach nachgeeiferten Vorbild Niſami's folgend, dichtete auch Dſchami einen Fünfer (Chamſſe), deſſen erſte Abtheilung, „Tohfetolebrar" d. i. Geſchenk der Gerechten betitelt, ein ethiſch-aſketiſches Lehrgedicht iſt, welchem ein zweites Lehrgedicht von myſtiſcher Tendenz folgt, betitelt „Subhetolebrar" d. i. Roſenkranz der Gerechtigkeit. Wenn Dſchami ſich hier an Dſchelaleddin Rumi anlehnt, ſo iſt in dem dritten und vierten Theil ſeines Chamſſe, welcher die romantiſch epiſchen Stoffe „Juſſuf und Suleicha" (perſiſch und deutſch von Roſenzweig 1824) und Leila und Medſchnun" (deutſch von Hartmann 1807) behandelt, Niſami ſein Muſter; jedoch iſt Dſchami's Romantik keine reine mehr, indem ſich derſelben ſchon zu viel religiöſe Allegorie beimiſcht. Den Schluß des Fünfers bildet das „Iſkandername", mehr moraliſirend als erzählend, denn Alexander den Großen konnte ein Geltung anſprechender perſiſcher Poet nicht unbeſungen laſſen. Es iſt merkwürdig, wie lange und in welchem Grade der makedoniſche Alexander, der „wie einſt in der Wirklichkeit ſo auch in der Dichtung das große Band war, welches den Oſten mit dem Weſten durch die heroiſchen Sagen verknüpfte", Lieblingsgegenſtand orientaliſcher Phantaſie blieb. Die Zahl morgenländiſcher Alexandriaden dürfte nicht weniger groß ſein als die der abendländiſchen. Seinem Fünfer hing Dſchami ſpäter noch den „Behariſtan", d. i. Frühlingsgarten (perſiſch und deutſch von O. M. v. Schlechta-Wſſehrd 1846) und den „Neſhatolni's", d. i. Hauch der Menſchheit an. Der erſtere, eine Nachahmung von Sadi's Guliſtan und Boſtan, enthält auch einen Abſchnitt, in welchem Lebensbeſchreibungen perſiſcher Dichter mitgetheilt werden; der zweite gibt einen Grundriß der Lehren des Sufismus und Lebensbeſchrei-

bungen von berühmten Heiligen dieſer myſtiſchen Sekte.[1]) Von Dſchami's Nachfolgern ſind noch zu nennen ſein Schweſterſohn Hatifi, der die Geſchichten von Choſru und Schirin, Medſchnun und Leila in echtromantiſchem Geiſte bearbeitete und als Seitenſtück zu Niſami's Alexanderbuch ein „Timurname" dichtete, an welchem er vierzig Jahre lang arbeitete; dann Hilali (zu Anfang des 16. Jahrhunderts), welcher das romantiſch-myſtiſche Epos „König und Derwiſch" (deutſch von Ethé 1870) ſchrieb und endlich Feiſi (1556—1605), der am Hofe des Großmogul Akbar in Indien lebte. Es exiſtirt von ihm außer ſeinen Kaſſiden eine Sammlung myſtiſch-philoſophiſch-lyriſcher Gedichte, „Serre", d. i. Sonnenſtäubchen betitelt, worin vieles in tiefſinnigſter Weiſe auf die alte Lichtreligion Perſiens zurückweiſt.

Außerordentlich groß iſt der Reichthum der ſpäteren perſiſchen Literatur an Fabeln-, Märchen- und Novellenſammlungen. Auszuzeichnen ſind die Anwari ſoheili, d. i. die kanopiſchen Lichter, die berühmte perſiſche Bearbeitung der Fabeln Bidpai's[2]); dann der Nagariſtan, d. i. Bilderſal, um das Jahr 1360 von Dſchuwaini verfaſſt; ferner Baktijarname, d. i. Buch vom Prinzen Baktija und endlich Tutiname, d. i. das Papageienbuch (deutſch von Iken, erläutert von Roſegarten 1822), in welchem ein Papagei die Hauptrolle ſpielt und deſſen Inhalt dieſer iſt: — Eine ſchöne junge Frau verliebt ſich in Abweſenheit ihres Gemahls in einen von ungefähr erblickten Fremden. Durch eine Zwiſchenperſon wird ausgemacht, es ſei weniger gefährlich, ihn aufzuſuchen als ihn zu ſich einzuladen. Nun putzt ſie ſich auf das ſchönſte, will aber doch den Schritt nicht ganz auf ihre Gefahr thun und fragt bei einbrechender Nacht den dämoniſch weiſen Hauspapagei um Rath. Der Papagei erdenkt nun die Liſt, durch anziehende, möglichſt weitläufig ausgeſponnene Erzählungen die Liebekranke bis zum Morgen hinzuhalten. Dies wiederholt ſich alle Nacht und man erkennt hieran die Favoritform der Orientalen, wodurch ſie ihre gränzenloſen Märchen in eine Art von Zuſammenhang zu bringen ſuchten. In's achtzehnte Jahrhundert fallen die märchenhaft-novelliſtiſchen Bearbeitungen der Sagen von Hatim Ben Ubaid Ben Said durch Ferid Ghafer Khan

---

[1]) Dſchami's Divan, deutſch von Wickerhauſer, 1855. Eine Auswahl deſſelben deutſch von Rückert (Jolowicz, P. d. o. P. 563 fg.)

[2]) In dieſer Fabeldichtung ſteht der berühmte weltſchmerzlich-nihiliſtiſche Satz:

„Haſt einer Welt Beſitz du dir gewonnen,
Sei nicht erfreut darüber — es iſt nichts!
Und iſt dir einer Welt Beſitz zerronnen,
Sei nicht im Leid darüber — es iſt nichts!
Vorüber gehen Schmerzen ſowie Wonnen,
Geh' an der Welt vorüber — es iſt nichts!"

— ein für die Kenntniß morgenländischen Zauber- und Feenwesens wichtiges Werk — und von dem Räuber und Minstrel Kurroglu (die Abenteuer und Gesänge Kurroglu's, deutsch nach der englischen Version von Wolff, 1843).

Das Drama geht bei den Persern, wie bei den Arabern leer aus und zwar aus denselben Gründen, die ich oben angegeben. Doch muß erwähnt werden, daß in Persien alljährlich die traurige Geschichte vom Tode Huseins, des Sohnes Ali's, mit großem Gepränge in der Art unserer mittelalterlichen Mysterien- und Mirakelspiele dramatisch aufgeführt wird. Auch sollen den Berichten neuerer Reisenden zufolge in der Gegenwart bei den Persern tragi-komische Farcen und Gauklerspiele aufgekommen sein, die man als rohe Anfänge der dramatischen Kunst bezeichnen könnte.

Das Feld der Geschichte wurde von den persischen Gelehrten fleißig angebaut, seit Dewletschah (um 1487) durch seine Biographieen persischer Dichter den Grund zur historischen Darstellung gelegt hatte. Sein Werk besitzen wir theilweise in einer deutschen Uebertragung von J. A. Vullers, 1831. El Balami, Dschuwaini, Wassaf, Kaswini und andere werden als Chronisten und Historiker erwähnt, allein es ist von ihren Werken, mit Ausnahme der „Geschichte der Seldschuckiden" von Mirchond (persisch und deutsch von Vullers, 1838), bis jetzt erst weniges unter uns bekannt geworden.

9.

Türkei.

Hier können wir uns sehr kurz fassen. Zwar hat es Hammer (in der Vorrede seiner „Geschichte der osmanischen Dichtkunst", 1836, 4 Bde.) übel vermerkt, daß die Literarhistoriker bisher die türkische Literatur so kurz abfertigten, und hat zugleich durch sein von erstaunlichem Fleiße, von einer unermüdlichen Begeisterung für den Orient neues Zeugniß gebendes Werk über die türkische Poesie zu beweisen gesucht, daß es sich wohl der Mühe lohnte, hier genauer nachzusehen. Allein durch den Satz: „Der wesentliche Grundzug der osmanischen Poesie ist nur eine knechtische Nachahmung der persischen und arabischen, durch keinen eigenthümlichen Charakter ausgezeichnet" — welchen er in der Vorrede seines Buches ausspricht, überhebt er uns der unersprießlichen Mühe, hier ausführlicher zu sein. Er hat über 2200 osmanische Dichter und Dichterinnen Bericht erstattet und seine Darstellung durch Proben erläutert, allein die gewissenhafteste Lesung seines Werkes kann nur Langeweile und Ueberdruß bereiten. Es ist so gar uner-

quicklich, immer nur einen breitgeſchlagenen Abklatſch ſchon dageweſener Gedanken, Gefühle, Wendungen, Bilder und Geſchichten vor ſich zu haben.

Am eigenthümlichſten offenbarte ſich der ſeldſchuckiſch-türkiſche Geiſt noch in ſeinen erſten Aeußerungen, in kurzen Sprüchen und Strophen, wie ſie von alten Volksſängern erfunden und verbreitet wurden, [1]) oder in den Ueberbleibſeln ihrer älteſten Sprachdenkmale, von denen beſonders eine Sammlung türkiſcher Diſtichen, welche der perſiſche Dichter Weled ſeinem Rebabname einverleibt hat, merkwürdig iſt. Die literariſche Kultur der Oſmanen begann jedoch erſt, als ſie ſich in ihren Eroberungen feſtgeſetzt und Zeit und Muße hatten, das Leben auch mit geiſtigen Genüſſen zu verſchönen. Die Glanzperiode ihrer Literatur, die, wir wiederholen es, ſtets nur eine Abſchattung der arabiſchen und perſiſchen iſt, fällt in die Regierungszeit Solimans II., in die zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts alſo. Den unüberſehbaren Reigen der türkiſchen „Dichter" eröffnet Aaſchik (geſt. 1332), welcher die Myſtik Dſchelaleddin Rumi's und Weleds in ſeine Sprache übertrug. Ihm folgte Achmed Daji (geſt. 1412), nach perſiſchen Quellen die Geſchichte Iſkanders mit myſtiſcher Färbung behandelnd, ſodann Sati (geſt. 1546), der Panegyriker und wohlbeſtallte Hofpſalmiſt, und Lamii (geſt. 1531), einer der fruchtbarſten oſmaniſchen Poeten, Bearbeiter der romantiſchen Geſchichten des Orients und Nachahmer Niſami's. Sein Zeitgenoſſe Baki (geſt. 1600) überflügelte ſeinen Vorgänger Redſchati (geſt. 1598) an lyriſchem Ruhm und gilt als der größte Lyriker der Türken. [2]) Nach ihm zeichnete ſich noch aus der kecke Satiriker Nefii (um

---

[1]) Diez in ſeinen „Denkwürdigkeiten von Aſien" und Hammer in ſeinem „Morgenländiſchen Kleeblatt" haben uns einige Proben ſolcher Sprüche und Strophen gegeben, z. B.:

Reden iſt Silber, Schweigen iſt Gold.
Nur Erde füllt das gierige Auge.
Verkaufe nicht den Vogel in der Luft.
Ein Grüß dich Gott! iſt beſſer als tauſend Behüt' dich Gott! —
Der Fremde hat keine Freunde.

Thue das Gute, wirf es ins Meer;
Weiß es der Fiſch nicht, weiß es der Herr.

Das Pferd gehört dem, der es reitet,
Das Schwert dem, der es führt mit Kraft,
Die Herrſchaft dem, der ſie erbeutet,
Das Mädchen dem, der es beſchlaft.

[2]) Baki's Divan überſetzt von Hammer, 1825. Hammer nennt viel zu panegyriſch Baki nach Mutanabbi und Hafis den drittgrößten lyriſchen Dichter des Orients. Seine Gedichte ſind faſt durchweg Oden zum Lobe des Sultans, ſehr pompos und ſehr langweilig. — Im Jahre 1854 hat ein türkiſcher Gelehrter, Fetin Efendi, zu Konſtantinopel eine Art moderner Literaturgeſchichte der Oſmanen herausgegeben, Lebensbeſchreibungen von neueren und neueſten türkiſchen Poeten nebſt Proben aus ihren Werken. Aber eine Zukunfts-

eines ſeiner Spottgedichte willen 1635 ermordet), der Lyriker Wehbi (geſt. 1636), der Lehrdichter Nabi (geſt. 1712) und der Allegoriker Ghalib (geſt. 1795).

Als Muſter ſchöner Proſa wird aufgeſtellt das „Humajunname", d. i. Kaiſerbuch, die türkiſche Bearbeitung der Fabeln Bidpai's von Ali-Waſi (geſt. 1543), der für den glänzendſten Proſaiker der Oſmanen gilt. Die ausführlichſte aller Darſtellungen orientaliſcher Romantik beſitzen die Türken in dem Suleimanname von Firduſi dem Langen, welchen ſiebzig Bände ſtarken Rieſenroman Hammer (Geſchichte der oſmaniſchen Dichtkunſt, I. S. 25) ein ſowohl durch ſeinen Umfang als ſeinen Gehalt höchſt merkwürdiges und eigenthümliches Erzeugniß türkiſcher Phantaſie nennt (Auszüge davon finden ſich verdeutſcht in Hammers „Roſenöl", 1813). Sodann hat die türkiſche Literatur auch eine nicht geringe Anzahl von ſolchen Dichtungen in Proſa aufzuweiſen, welche Tropfen von Geſchichte in Eimern von bunteſter Phantaſtik auflöſen und deren Verfaſſer meiſt unbekannt ſind. So ein türkiſcher „Volksroman", aus dem 14. oder 15. Jahrhundert ſtammend, ſind „Die Fahrten des Sajjid Batthal", überſ. v. H. Ethé, 1871). An die urſprünglichen Sitze der Türken in der Nachbarſchaft von China mahnt das noch jetzt unter ihnen einheimiſche, als Surrogat für das Drama dienende chineſiſche Schattenſpiel. Die ſtereotypen Charaktere deſſelben ſind der Hopa, ein Beamter und eingebildeter Stutzer, der Hadſchi Aiwat, ein Ueberſtudirter, der immer mit perſiſchen Verſen um ſich wirft, der Karagiöz, ein poſſenreißeriſcher Schuft, der Karadſchüdſche, ein buckeliger Hanswurſt, und die Tudu, eine meſſaliniſche Dirne. Die unflätigen Poſſen dieſer Sippſchaft werden ſelbſt in den Haremen höchlich beklatſcht und machen ſelten

---

hoffnung für die türkiſche Literatur iſt aus dem Buche nicht zu entnehmen, wohl dagegen manches ebenſo charakteriſtiſche als ergötzliche Beiſpiel von der gränzenloſen Selbſtgefälligkeit der türkiſchen Dichterlinge, die wahrlich im Selbſtlob alle Plateniden der Welt thurmhoch überragen. So lautet ein Ghaſel des 1858 verſtorbenen Großvezirs Muſtafa Reſchid Paſcha folgendermaßen: —

„Mein Schreibrohr richtet den Geiſt des Redekranken auf,
Mein Schreibrohr ſtärkt die Schwachen wie Jeſus;
Dem nach den Tropfen des Ueberfluſſes dürſtenden Redner
Iſt mein Schreibrohr gleichſam eine Quelle der göttlichen Offenbarung.
Die goldene Dachrinne der Beredſamkeit fängt an zu fließen,
Sobald mein Schreibrohr an die Kaaba der Rhetorik aufgehängt wird.
Wenn man es an das königliche Haupt des Nachdenkens legt, iſt es an ſeinem Platze;
Mein Schreibrohr iſt ein Paradiesvogel in den drei höchſten Wiſſenſchaften.
Wenn ich auf unbetretenen Wegen unbedachtſam wandle, was es auch ſei,
Mein Schreibrohr iſt gleichſam ein Stab in der Hand zur Beſiegung der Feinde.
Reſchid, iſt es vielleicht ein Zuckerrohr in dem Aegypten der Beredſamkeit?
Sieh, mein Schreibrohr iſt von vollendeter Süßigkeit."

der Darstellung edleren Stoffe Platz. — Ob die geschichtlichen Werke der Türken, deren eine bedeutende Anzahl genannt wird, für die Geschichtekunde eine wirklich erhebliche Ausbeute gewähren werden, muß der erst noch zu erwartenden näheren Bekanntschaft mit denselben zur Entscheidung vorbehalten bleiben. Weil aber die türkische Historik sich wohl schwerlich über die Fläche der übrigen orientalischen erhebt, so dürfte die von ihr zu hoffende geschichtliche Ausbeute keine beträchtliche sein. Wenn schließlich die Frage an uns herantritt: Ist die Regeneration des osmanischen Reiches eine Möglichkeit? so kann dieselbe, auf Grund der bislang damit gemachten Erfahrungen nur verneinend beantwortet werden. Das Problem der „türkischen Reform", worüber so viel geredet, geschrieben und verhandelt worden, ist Problem geblieben. Wie in politischer, so auch in kultureller Beziehung. Weder die vielen vorgeblichen, noch die wenigen aufrichtigen „Reformtürken" haben weder fachwissenschaftlich noch nationalliterarisch etwas Nennenswerthes geleistet. Das gesammte türkische Staatswesen lottert, genau angesehen, in den alten ausgefahrenen schmutzigen Geleisen weiter, d. h. dem Untergange zu. Nur Wunder könnten es retten und verjüngen. Sobald aber eine Nation ihre Hoffnung auf Wunder, also auf Unmögliches stellen muß, ist sie fertig und verloren.

Zweites Kapitel.

Hellas und Rom.

1.

Hellas.[1])

Hinter uns liegt der alte Orient, wo so vieles unser Staunen, unsere Bewunderung erregen mußte, während doch im Grunde nur weniges uns ein herzliches Interesse abzugewinnen vermochte, und wir betreten jetzt ein Land, bei dessen Namen schon, nach dem treffenden Ausdruck eines großen deutschen Denkers, es dem gebildeten Menschen, vorab dem Deutschen, heimatlich zu Muthe wird. Denn Hellas war das Land der Freiheit, des

---

[1]) Wir besitzen zahlreiche Werke über die Literatur der Hellenen. Ich führe nur die wichtigeren an. „Vorlesungen über die griechische Literatur von F. A. Wolf, 1831"; »Hist. d. l. lit. grecque par S. Fr. Schoell« (deutsch von Schwarze und Pinder, 1826 ff.); „Handbuch der griechischen Literaturgeschichte von C. G. Petersen, 1834"; „Grundriß der griech. Literaturgeschichte von G. Bernhardy, 1836, 2. Aufl. 1858". Bernhardy hat alle Mitbewerber auf dem Gebiete der griechischen Literarhistorik weit überflügelt. Die „dritte Bearbeitung" seines Buches erschien 1867. Der 2. Theil enthält in 2 Abtheilungen die Geschichte der griechischen Poesie. Epos, Elegie, Jamben und Melik allein füllen einen Band von 758 Seiten. „Geschichte der griechischen Literatur von K. O. Müller, 1841, 2. Aufl. 1857". „Geschichte der hellenischen Dichtkunst von H. Ulrici, 1835". „Geschichte der hellenischen Dichtkunst von G. H. Bode, 3 Bde. in 5 Abthlgn., 1838 ff." „Griechische Literaturgeschichte von Th. Bergk, I. Bd. 1872". „Griechische Literaturgeschichte von R. Nikolai (1867), neue Bearbeitung 1873—78. 3 Bde". Zu vergleichen sind auch die betreffenden Abschnitte in Flögels „Geschichte der kom. Literatur 1784 ff."; in Jakobs, Hermanns, Wolfs, Heerens, Böckhs, Thiersch's Schriften, in Wachsmuths „Hellenischer Alterthumskunde", in „Pauly's Encyklopädie der Alterthumskunde", in Hoffmanns „Alterthumswissenschaft"; endlich die bezüglichen Stellen in Grote's »History of Greece« und Curtius' „Griechische Geschichte". Weiteren Kreisen ist sehr zu empfehlen die „Geschichte der antiken Literatur" von Jakob Mähly (1880), deren 1. Theil die „Poesie der Griechen und Römer", deren 2. Theil die „Prosa der Griechen und Römer" gediegen, geistvoll und anschaulich vorführt.

Humanismus, der Schönheit.[1]) Hier erreichte die Menschheit den höchsten Blüthegrad, welchen die Lebensbedingungen des Alterthums überhaupt zuließen; hier war es dem menschlichen Organismus gegönnt, harmonisch sich zu entwickeln und den glücklichen Versuch zu machen, gleichsam das ganze Leben künstlerisch zu gestalten.

Es bedarf wohl kaum der Erinnerung, daß auch unter den Bewohnern der vorzugsweise als die „antike" bezeichneten Welt die Entwickelung der Kultur eine langsame und stufenweise gewesen, wie sie es überall und allezeit war und ist. Ebenso, daß die nationalstolze Selbstberühmung der Hellenen, ihre Bildung nur sich selbst zu verdanken zu haben, als ungeschichtlich abgewiesen werden muß. Die antiken Völker, Griechen und Italiker, sind Sprösslinge der arischen Rasse, der indogermanischen Völkerfamilie. Ihre älteste Civilisation mußte demnach eine gemeinsame Grundlage mit der indogermanischen haben. Hierfür liefert, abgesehen von allem andern, schon die vergleichende Sprachen- und Religionenkunde die unwidersprechlichen Beweise. Die Anfänge und der Verlauf der Bildungsgeschichte von Hellas sie zeigen jedem, der überhaupt sehen kann und will, daß die griechische Kultur vom Morgenlande her, von den Aegyptern, den Semiten, den Persern, sehr bedeutende Einwirkungen erfahren habe. Allerdings wirkten diese orientalischen Einflüsse auf die Hellenen bei weitem nicht so übermächtig, wie später die griechischen auf die Römer gewirkt haben. Denn der hellenische Genius besaß Ursprünglichkeit und Kraft genug, seinem eigenen Wesen gemäß das vom Orient her Empfangene umzubilden und ganz eigenartig weiterzugestalten.

Vor allem bestätigt und verdeutlicht das ein vergleichender Blick auf die religiösen Anschauungen und Uebungen der Orientalen und der Hellenen. Die finsteren, verneinenden, lebensfeindlichen Vorstellungen, welche in verschiedenen morgenländischen Götterdiensten zu grausamem, blutdürstigem Wahnwitz ausgeschlagen sind, fanden in den Griechen entschiedene Bekämpfer. Auch sie zwar waren anfänglich, wie ihre Göttersage deutlich bezeugt, jenem asiatischen Gottesdienste zugethan, welcher die Mütter zwang, ihre Kinder dem Baal-Moloch auf die rothglühenden Erzarme zu legen; allein frühzeitig emancipirten sie sich von diesem religiösen Gräuel, schafften ihren Moloch-Kronos ab und setzten an dessen Stelle einen Kreis von Göttern und Genien, welcher „die wahrhaft göttlichen Ideen und Charaktere des Natürlichen und

[1]) Selbstverständlich ist dieser Satz, wenigstens was „Freiheit" und „Humanismus" angeht, cum grano salis, d. h. im antiken Sinne zu nehmen, nicht im modernen. Denn unsere neuzeitlichen, auf den Vorstellungen von „Menschenrechten" und „Menschenpflichten" fußenden Begriffe „Freiheit" und „Humanität" waren der hellenischen Demokratie, deren breite Grundlage ja die Sklaverei abgab, ganz fremd.

Menſchlichen enthielt". Die Religion, anderwärts ſo oft nur ein Dienſt des Todes, war in Griechenland wahrhaft ein Kultus des Lebens, welcher unaufhörlich predigte, daß die Erde die Heimat des Menſchen ſei. Aus dem Bewußtſein dieſer Wahrheit entſprang die licht- und maßvolle Sicherheit der Griechen in Leben und Kunſt. Indem ſie ſich ihre Götter nur als körperlich und geiſtig vollkommenere Menſchen vorſtellten, lernten ſie die Menſchennatur achten und als den höchſten Vorwurf künſtleriſcher Thätigkeit anſehen. Der Menſch war ihnen Anfangs- und Ausgangspunkt, wie der Religion, ſo auch der Kunſt. Am Menſchlichen hielt ſie feſt und dieſe weiſe Selbſtbeſchränkung erzeugte jenes *plaſtiſche* Kunſtideal, das alle Schönheit in dem menſchlichen Organismus findet und aufzeigt und der gränzen- und bodenloſen Phantaſtik des Orients jene klaſſiſche Beſtimmtheit und Ruhe entgegenſetzt, die mit den einfachſten Mitteln die höchſte Wirkung erreicht und in *eine* Statue der Aphrodite alle Wunder der Schönheit, in *ein* Trauerſpiel des Sophokles alle erhabenen, innigen und furchtbaren Regungen der Menſchenbruſt bannt. Der Menſch wird nie ſeine Natur überwinden, aber er begreife, erhöhe, verkläre ſie. In dieſer Erkenntniß und in der praktiſchen Bethätigung derſelben liegt das offenbare Geheimniß der antiken, d. h. helleniſchen Weltanſchauung. Während der Morgenländer fortwährend ins Uebernatürliche, d. h. ins Unnatürliche hineinſtrebte, war und blieb dem Griechen die Natur und insbeſondere die Menſchennatur erſtes und letztes Geſetz: daher im Orient myſtiſcher Quietismus und politiſche Sklaverei, in Hellas dagegen menſchlich-heiterer Schönheitsdienſt in Leben und Religion und demokratiſche Freiheit im Staate. Dieſe Gegenſätze erſcheinen auch in den beiderſeitigen Formen der künſtleriſchen, namentlich der poetiſchen Aeußerung. Bei den Orientalen ein unaufhaltſames Zerfließen ins Unfaſſbare, Nebelhafte, bei den Griechen ein ſtetes, beſonnenes Streben nach plaſtiſcher Rundung; dort rieſenhafte Umriſſe bei Vernachläſſigung des Details, hier gewiſſenhafteſte Vollendung des Einzelnen wie des Ganzen. Dem klaren, maßvollen, in ſich einigen Geiſte der Hellenen entſpricht ihre gehaltene harmoniſche durchſichtige Form, die ſich dem Inhalt anſchmiegt wie das naſſe Gewand dem Körper einer badenden Schönen.

Zur Erwerbung und Klärung dieſes Geiſtes, zur Erringung und Entwickelung dieſer Form, alſo zur Aneignung der möglichſt ſchönen Harmonie des geiſtigen und körperlichen Lebens, welche den Hellenen eigen war, haben verſchiedene glückliche Umſtände zuſammengewirkt. Der ſonſt ſo häufig lebensfeindliche, hier aber lebenfördernde Einfluß der Religion wurde ſchon berührt. Dieſem zunächſt ſind die vortheilhaften klimatiſchen Verhältniſſe von Hellas zu erwähnen, das mit ſeiner heitern klaren Luft und ſeinem ſonnigen Himmel den fortwährenden Aufenthalt im Freien geſtattet, während das an drei Seiten flutende Meer einerſeits die Wärme mäßigt und ſo die

Erſchlaffung verhindert, anderſeits zu all' der kräftigenden und erhebenden Thätigkeit einladet, welche die Seefahrt mit ſich bringt. Die Bodenbeſchaffenheit des von zahlreichen Gebirgszügen im Innern vielfach abgegränzten Landes unterſtützte den Hang der Hellenen, innerhalb der verſchiedenen Gebiete die individuellen Eigenthümlichkeiten der Volksſtämme kräftig herauszubilden, und beförderte auf naturgemäßeſtem Wege die Gründung und Befeſtigung zahlreicher kleiner Staaten, welche dann in der Ausbildung freier Gemeinweſen rühmlich wetteiferten. Bande helleniſcher Nationaleinheit waren vornehmlich die nationalen Heiligthümer, unter denen der orakelſpendende Tempel des pythiſchen Gottes zu Delphi hervorragte, ſodann die glorreichen Nationalfeſte (zu Olympia, bei Delphi, zu Nemea und auf dem Iſthmus von Korinth), bei welchen die Sieger in den körperlichen und geiſtigen Wettkämpfen angeſichts von ganz Hellas bekränzt wurden, was für die höchſte Ehre galt, die ein Hellene erreichen konnte. In dieſen Wettkämpfen feierte die durchaus künſtleriſche, durchweg auf das Schöne, alſo auch Gute, abzielende Erziehungsweiſe dieſes Künſtlervolkes, das nicht nur dem Geiſte, ſondern auch dem Leibe ſein Recht in würdigſter Art widerfahren ließ, ihren höchſten Triumph, während unſere künſtliche Erziehung ihr Weſen nur allzu oft in ein Vollpfropfen des in einem vernachläſſigten Körper verſiechenden Geiſtes mit eitlem Wiſſen ſetzt und der jugendlich aufſtrebenden Seele das Ideal antiken Menſchenthums nur zeigt, um ſie dann durch den Gegenſatz des Polizeiſtaates deſto grauſamer niederzudrücken. Auch die Sprache verband die einzelnen griechiſchen Völker zu einer Nation, allein in ihr zeigte ſich ebenfalls der Hang zur möglichſt freien Individualiſirung der verſchiedenen Stammgenoſſenſchaften und die verſchiedenen Dialekte ſpiegeln daher die Stammeseigenthümlichkeiten ſcharf und entſchieden ab. Die griechiſche Urſprache ſchied ſich zuerſt in den äoliſchen und in den ioniſchen Dialekt, jener ſcharf und rauhkörnig wie die Aeußerung urſprünglichen Volkslebens, dieſer weich und geſchmeidig als das Organ eines bereits geſittigten, geiſtigthätigen Stammes; aus dem äoliſchen entwickelte ſich ſpäter der doriſche Dialekt und auf der Baſis des ioniſchen erhob ſich der attiſche, die eigentliche Kulturſprache der alten Welt. Ueber den Wohllaut, die Biegſamkeit, den Reichthum der griechiſchen Sprache, ſowie über ihre auf der Beſtimmtheit des Akcents und Silbenwerthes beruhende Eigenthümlichkeit des dichteriſchen Ausdrucks, brauchen wir uns hier nicht des Breiteren auszulaſſen, wohl aber ſei darauf hingedeutet, wie ſie ihren kunſtvollen, harmoniſchen Bau hauptſächlich dem glücklichen Umſtand verdankte, daß ſie ſchon in ſehr frühen Zeiten mit Geſang und Tanz verbunden war, welches Bündniß dann in den Chören des attiſchen Drama's ſeine höchſte Weihe erlangte.

1) Die vorhomerische (orphische) Zeit.

Die Anfänge der griechischen Kultur hat man in jenen mythischen Urzeiten zu suchen, in welchen sich die historischen Erinnerungen aller Völker verlieren. Daß ein so geistvolles Volk sich schon so frühe der Wildheit entwöhnte, ist natürlich, und daß die Thaten einer werdenden Gesittung baldigst in den begeisterten Worten begabter Stammgenossen einen dichterischen Widerhall fanden, darf ohne Bedenken angenommen werden. Ohne Zweifel erwachte unter den Griechen die dichterische Aeußerung schon frühzeitig und zwar wie allenthalben zuvörderst in der unmittelbaren Ausströmung der Volksgefühle, in der Form des Volksliedes. Es gab also in frühester Zeit Freude- und Klagelieder, wozu sich gottesdienstliche Hymnen gesellten. Daß sich der Weiterbildung dieser dichterischen Grundformen bald berufsmäßige Sänger annahmen, lag in der Natur der Sache. Dagegen ermangeln die speciellen Angaben über Dichter und poetische Leistungen in diesen ältesten Zeiten aller historischen Begründung, und wenn mit Cicero (Brutus 18), zugegeben werden muß, daß schon vor Homer Dichter gelebt, da ja dieser selber solche erwähne (den Thamyris, den Phemios und den Demodokos), wenn ferner bei den Alten Linos, Amphion, Olenos, Eumolpos, Melampos, Pamphos, Philammon, Musäos und Orpheus mit Bestimmtheit als vorhomerische Dichter genannt werden, so mag man die halb priesterliche, halb dichterische Thätigkeit hervorragender Geister der mythischen Zeit immerhin an die Namen dieser Männer knüpfen, allein eine bestimmte Vorstellung ihres Schaffens läßt sich aus diesen nebelhaften Ueberlieferungen nicht gewinnen. Den Orpheus haben die Griechen auch mit ihrer Heldensage in Verbindung gebracht, indem sie ihn die Argonautenfahrt mitmachen lassen, und diesen Namen hat die begeisterte Theilnahme der Hellenen an den Musenküsten überhaupt mit den sinnigsten Fabeln umgeben. Der Zauber seiner Leier soll die unbelebte Natur zum Tanze verlockt, der Klang seiner Lieder wilde Bestien gezähmt haben. Orpheus erscheint übrigens in der Vorstellung der späteren Zeit wesentlich als der erste Verkündiger der religiösen Geheimlehre, die aus Thrakien nach Hellas gekommen zu sein scheint und bekanntlich fortwährend neben der volksthümlichen Götterlehre existirte. So kam es, daß im ganzen Alterthum alles Mysteriöse und Dunkle an diesem Namen und der seinem Besitzer zugeschriebenen orakelmäßigen Hymnenpoesie einen Rückanhalt hatte. Die dem Orpheus angeeigneten Dichtungen und Fragmente (Hymnen, ein episches Gedicht „Argonautika", ein mystisch-didaktisches Gedicht über die geheimen Kräfte der Steine, ein Fragment über die Bedeutung der Erdbeben) sind Machwerke einer weit späteren Zeit;

ebenso die unter dem Aushängeschild des Musäos vorhandenen Bruchstücke. Die Ueberlieferungen von diesen Dichtern und Sehern sind mit den griechischen Kunstsagen vom Dädalos und Smilis, wie mit den Sagen von den weissagenden Sibyllen etwa auf eine Stufe zu setzen und werden wohl stets als unbestimmte Begriffe der unter mancherlei Kämpfen sich gestaltenden Kulturanfänge hinter dem trüben Schleier, welcher auf der mythischen Vorzeit liegt, hervorblicken.

2) Das Epos.

Das heroische Zeitalter der Geschichte von Hellas schloß ab mit dem trojanischen Krieg und seinen Nachspielen. Alles, was Griechenland an jugendlicher Heldenkraft, mannhafter Gewandtheit und altersgrauer Weisheit Großes besaß, vereinigte sich um die Mauern von Ilion, um in zehnjährigem Kampfe den höchsten Glanz des Heldenthums zu entfalten. Alle früheren sagenhaften Unternehmungen der griechischen Heroenwelt mußten vor diesem Kampf auf Leben und Tod, den Achäer und Troer kämpften, weit zurückstehen und naturgemäß bemächtigte sich die vorgeschrittenere dichterische Aeußerung des achäisch-troe'schen Sagenkreises, um die Helden und Thaten desselben in Liedern fortzupflanzen, welche besonders unter den kleinasiatischen Hellenen, die vermöge mannigfacher klimatischer Begünstigungen ihren europäischen Stammgenossen in der Kultur vorangeeilt waren, die empfänglichste Hörerschaft fanden. Es gilt deßhalb auch für ausgemacht, daß unter den kleinasiatischen Hellenen, noch genauer bezeichnet unter den Joniern, das nationale Heldengedicht (Epos, ἔπος von ἔπω, eigentlich Wort, Rede, Sprache, dann Gesang, Gedicht, Orakelspruch, speciell Heldengedicht) von den Thaten und Schicksalen der Achäer und Troer und von den Irrfahrten des Odysseus entstanden sei. „Wie in keinem andern Lande und unter keinem andern Geschlechte," sagt Jakobs, „verfolgte in Hellas die Menschheit den natürlichsten Gang ihrer Entwickelung. Als ein heiteres Kind erwachte sie unter dem weichen Himmel Joniens. Hier erfreute sie sich des müheloſen Daseins bei schönen Festen und in feierlichen Zusammenkünften, voll Empfänglichkeit, froher Lebenslust, unschuldiger Neugier und kindlichen Glaubens. Der Außenwelt hingegeben und allem, was durch Neuheit, Schönheit und Größe an sich zog, geneigt, horchten sie hier vornehmlich auf die Geschichte der Männer und Helden, deren Thaten, Abenteuer und Irren die Vorwelt mit Ruhm und, wenn sie in Liedern widerklangen, die Brust der Hörer mit Entzücken erfüllten. So ergriffen hier die Dichter zuerst jene Heldensagen als den günstigsten Stoff und aus der Sage erwuchs allmälig das epische Gedicht. Die Erzählung war, wie es

r Jugendsinn der Zeit und des hörenden Volks heischte, sinnlich, gehaltvoll, mannigfaltig und ausführlich. Daß sich die That in dem Liede spiegle, daß jede Gestalt klar und lebendig hervortrete, daß auch in dem einzelnen Theile das Ganze sich kundthue, daß, mit einem Worte, die herrliche Heldenwelt sich in voller Würde und heiterem poetischem Glanze bewege, das war das natürliche Streben des epischen Dichters, wie eines jeden, in dessen frischer und kräftiger Phantasie ein beseelter Stoff zur Mittheilung sich drängt. Diesem Streben entsprach die ionische Mundart vollkommen."

Das Angeführte enthält die werthvollsten Fingerzeige über die Entstehung und Weiterbildung des epischen Gesanges; denn ein recitirender Gesang war der Vortrag der aus den volksthümlichen Sängerschulen, die sich sowohl im europäischen als im asiatischen Griechenland schon frühzeitig gebildet hatten, hervorgehenden Rhapsoden (ῥαψῳδοί), welche, an die Stelle der priesterlichen Sänger der sogenannten orphischen Zeit getreten, die dichterische Rede aus mystischen Vorstellungen heraus und mitten in das heitere, schöne Helden- und Volksleben verpflanzten, von Ort zu Ort wanderten und als überall willkommene Gäste die Thaten der Heroen theilnehmenden Hörerkreisen verkündigten [1]). Lieblingsstoff dieser Sänger blieb der an dem tragischen Geschick Ilions haftende Sagenkreis, dessen Inhalt den fernsten Geschlechtern der Zukunft überliefert worden ist in ewigjunger Form, in der Form der homerischen Gesänge. Diese epische Dichtung, welche, „wie es der Jugendsinn der Zeit und des hörenden Volkes verlangte, sinnlich anschaulich, objektiv, mannigfaltig und ausführlich sein mußte", schuf sich eine entsprechende Form in dem Hexameter (Sechsfüßler), dessen festgefugter und doch wechselvoller Rhythmus „zum Kampf des heroischen Lieds unermüdlich sich gürtet".

Die homerischen Gesänge bilden zwei große Epen, die Ilias (Ἰλιάς) und die Odyssee (Ὀδύσσεια), beide von den späteren Textordnern in je 24 Gesänge oder Bücher eingetheilt. Aristoteles, der älteste große Poetiker und Aesthetiker, hat den Unterschied zwischen den beiden Dichtungen so bestimmt: „Die Ilias gehört der einfachen und pathetischen, die Odyssee der durch Schicksalswechsel und Wiedererkennung verwickelten und ethischen Gattung an." Mit anderen Worten, die Ilias ist mehr heroisch, die Odyssee mehr romantisch. Die Ilias umfasst einen kurzen Zeitraum aus dem zehnten Jahre der Belagerung von Ilios oder Troja durch die Achäer (Griechen). Sie hebt an mit dem zwischen Agamemnon und Achilleus um der kriegsgefangenen Tochter des Briseus willen entbrannten Zwist und schließt mit der Leichenfeier des von Achilleus erschlagenen Hektor. Diese

[1]) Vgl. W. Jordan, Das Kunstgesetz Homers und die Rhapsodik, 1869.

beiden Helden, Hektor der Troer und Achilleus der Achäer, sind die beiden Angelpunkte des Gedichts. Man kann dasselbe ohne Zwang in zwei Haupttheile zerlegen. Der erste (Ges. 1—15) schildert das siegreiche Vorgehen der Troer gegen die Belagerer und die Leiden der letzteren, der zweite (Ges. 16—24) enthält die Verherrlichung des Achilleus, welcher, nachdem sein Busenfreund Patroklos vom Hektor erschlagen worden, durch die Blutrachevollstreckung an diesem dem ganzen Kampfe die entscheidende Wendung gibt. Die Odyssee sodann erzählt die abenteuervolle Rückfahrt des „vielgewandten" Odysseus von dem zerstörten Troja nach seiner Heimatinsel Ithaka und die durch den Heimgekehrten an den übermüthigen Freiern seiner treuen Gattin Penelopeia vollzogene Rache. Das Gedicht hat vor der Ilias die größere Einheit des Plans voraus und gewinnt durch die Herbeiziehung des Seelebens in den Kreis seiner Schilderungen ein bedeutsames Element der Schönheit mehr. Weniger mit den homerischen Gesängen Vertraute sind etwa auf folgende vortretende Glanzstellen aufmerksam zu machen: — In der Ilias die Volksversammlung (G. 1, V. 1—483), Hektor und Andromache (G. 6, V. 369—502), die Erstürmung des achäischen Lagers (G. 12, V. 195—471), Zeus und Hera (G. 14, V. 153—361), der Tod des Patroklos (G. 16, V. 683—866), der Schild des Achilleus (G. 18, V. 369—617), der Kampf der Götter (G. 21, V. 205—519), Priamos bei Achilleus (G. 24, V. 469); in der Odyssee die Episode von der Nausikaa (G. 6, G. 7, V. 1—17, G. 8, V. 56—79), Ares und Aphrodite (G. 8, V. 221—366), Odysseus in der Unterwelt (G. 11, V. 152—640), Odysseus' Landung auf Ithaka (G. 13, V. 1—125), Odysseus und sein Sohn Telemachos (G. 16, V. 1—219), Odysseus als Bettler in seinem Palast (G. 17, V. 204—359), die Rache an den Freiern (G. 22, V. 297—501) und die Wiedervereinigung des Helden mit der Penelope (G. 24, V. 469 fg.).

Das Alterthum schrieb die Urheberschaft der Ilias und der Odyssee mit Einmuth dem Homeros zu und setzte die Lebenszeit des Dichters in das Jahr 1000 oder 900 v. Chr. Freilich, die Persönlichkeit Homers war schon den Alten eine sagenhafte.[1]) Man wußte ja nicht mit auch nur einiger Bestimmtheit anzugeben, wo und wie er gelebt habe. Sieben und mehr Städte und Inseln stritten sich um die Ehre, den göttlichen Sänger geboren zu haben und die Sage machte ihn zu einem blinden Bettler.

---

[1]) Bergk hat in seiner griechischen Literaturgeschichte (I, 440 fg.) die Frage: „Homer eine historische Persönlichkeit?" einer neuen und gründlichen Untersuchung unterzogen und ist geneigt, an diese Persönlichkeit zu glauben. Warum es überhaupt keinen alten Sänger dieses Namens gegeben haben könnte und sollte, ist unerfindlich. Freilich, unanfechtbare historische Beweise für die Existenz Homers sind nicht vorhanden.

Smyrna oder Chios dürften am meiſten zu dem Anſpruch berechtigt ſein, für die Heimat Homers zu gelten. Dem Streit um dieſe Ehre hat ein Epigramm der griechiſchen Anthologie, welches ich zu verdeutſchen verſuche, alſo eine allerliebſte Wendung gegeben: —

„Wohl erzeugten dich nicht die reizenden Auen von Smyrna,
Noch auch Kolophons Stern, göttlicher Vater Homer!
Nicht iſt Vaterland dir das ſchöne Chios noch Kypros,
Nicht Aegypten und nicht felſigen Ithaka's Strand;
Argos gebar dich nicht und nicht das hohe Mykenä,
Auch entſproſſteſt du nicht Kekrops geheiligter Stadt.
Denn nicht irdiſchen Stamms biſt du, — es ſandten die Muſen
Dich vom Himmel, die Luſt jeglicher Zeiten zu ſein."

Homeros (hergeleitet von ὁμοῦ zuſammen und ἀρεῖν fügen) ſcheint indeſſen darauf hinzudeuten, daß er mehr als ein Inbegriff der epiſchen Poeſie, als ein Gattungsname für das Epos denn als eine Perſonenbezeichnung angeſehen werden könne, und es wurden bereits in der alexandriniſchen Periode vereinzelte Zweifel bezugs der einheitlichen Kompoſition der homeriſchen Geſänge laut. In neuerer Zeit hat dann der große deutſche Philologe F. A. Wolf dieſe Zweifel bekanntlich in ein förmliches Syſtem gebracht. Wolf behauptete die allmälige Zuſammenfügung der Ilias und der Odyſſee aus einzelnen Rhapſodieen zu einem Ganzen, indem er die innere Scheidung dieſer Gedichte in ungleichartige Theile, die Abweichungen des Tons und der Sprache, endlich weiter die Unmöglichkeit nachzuweiſen ſuchte, daß zu einer Zeit, wo die Schreibkunſt noch nicht exiſtirte und Geſänge demnach nur durch mündliche Ueberlieferung feſtgehalten werden konnten, ein einzelner Dichter den Plan ſo umfangreicher Dichtungen hätte faſſen und ausführen können. Wolfs Anſicht gab Veranlaſſung zu einer lebhaften, bis jetzt noch zu keinem allgemein giltigen Reſultate gelangten Kontroverſe, denn auch Ottfried Müller erledigte dieſelbe keineswegs, wenn er gegenüber der negativen Kritik Wolfs affirmativ meinte: „Falls die Vollendung der Ilias und Odyſſee als ein zu ungeheures Werk für das Leben eines einzigen Menſchen erſcheinen ſollte, ſo können wir vielleicht zu der Annahme unſere Zuflucht nehmen, Homer, nachdem er in der Fülle ſeiner Jugendkraft die Ilias geſungen, habe in ſeinem Greiſenalter irgend einem eingeweihten Schüler den Plan der Odyſſee, der ſchon lange in ſeiner Seele gelegen, mitgetheilt und ihm denſelben zu freier Ausführung überlaſſen." Damit wäre nur die intellektuelle Urheberſchaft Homers bezüglich der Odyſſee, die durch größere Einheit des Planes und deutliche Spuren einer vorgeſchritteneren Civiliſation entſchieden auf ſpätere Entſtehung hinweiſ't, gerettet und die Konſequenzen dieſer Anſicht müßten nothwendig zu der die Einheit der Kompoſition der homeriſchen Gedichte überhaupt leugnenden Kritik Wolfs zurück-

führen. [1]) Soviel ist gewiß, daß Jonien sammt den kleinasiatischen Inseln allen Anzeichen nach die Heimat der homerischen Gesänge. Aber gewiß ist

---

[1]) Löbell hat in den Erläuterungen zum 1. Band seiner „Weltgeschichte in Umrissen und Ausführungen" S. 600 zuerst die Ansicht veröffentlicht, welche Ritschl über den Stufengang der Ausbildung des homerischen Epos aufgestellt hat. Dieser Stufengang wäre folgender:

1. Periode. Existenz einiger Heldenlieder von kleinerem Umfange, gleich vom trojanischen Kriege an, den sie besingen, erst unter den Achäern im Mutterlande, dann in den kleinasiatischen Kolonien. 2. Periode, etwa 900—800 v. Chr. Unverfälschter Gesang Homers und der Homeriden ohne Schrift mit der Aussprache des Digamma. Aus einer reichen Fülle epischer Einzellnlieder wählt der hervorragende Geist Homers eine Anzahl, verschmilzt sie mit eigenen und verknüpft sie kunstgemäß zu einem Ganzen, in welchem sich alles auf einen Mittelpunkt, der eine sittliche Idee enthält, bezieht. Es ist ein Verdienst, welches weit über eine bloße Zusammenstellung hinausliegt; es ist die erste Schöpfung eines großen organischen Ganzen. So entsteht der Umkreis der echten Ilias und der echten Odyssee, welche in den geschlossenen Schulen fortgepflanzt werden, während daneben auch die einzelnen Lieder, aus denen sie entstanden waren, fortgesungen wurden. 3. Periode, 800—700 v. Chr. Vortrag der homerischen Gedichte noch immer ohne Schrift, aber mit allmäligem Verschwinden des Digamma, und Vereinzelung der Gesänge durch Rhapsodik, indem das Rhapsodiren nicht mehr bloß Eigenthum der Homeriden ist. Zugleich Erweiterung der Gedichte durch Einschaltungen. 4. Periode, 700—600 v. Chr. a) Erste Aufzeichnung homerischer Gesänge im älteren Alphabet ohne Digamma (denn die alexandrinischen Gelehrten fanden keine Spur mehr davon); daneben weitere Vereinzelung der Gesänge durch Rhapsoden, aber ohne daß diese ihre eigene dichterische Thätigkeit dabei fortsetzen, welche zur Zeit des Peisistratos nicht mehr stattgefunden haben kann, da dieser die homerischen Gedichte als etwas Altes vorfindet. b) Sammlung einzelner Theile zu größeren Einheiten. Daneben noch mündlicher Vortrag, beliebige Vereinzelung und Verknüpfung, aber Sorge (durch Solon) für Nichtverfälschung durch Fixirung des Ueberlieferten in geschriebenen Exemplaren einzelner Gesänge, die immer häufiger werden. 5. Periode 600—200 v. Chr. Der Fälschung, der Vereinzelung, der beliebigen Verknüpfung wird zugleich ein Ziel gesetzt durch des Peisistratos schriftlich fixirte Anordnung des Ursprünglichen, soweit es wieder zu gewinnen war; daneben durch Hipparchs geordnete Einrichtung zusammenhängender mündlicher Vortrag noch lange hin, aber Vervielfältigung der schriftlichen Exemplare des ganzen Homer; erste gelehrte Behandlung durch Liebhaber, Umsetzung in das neue Alphabet. 6. Periode. Die Thätigkeit der alexandrinischen Kritiker.

Der Verlauf der homerischen Streitfrage findet sich in erschöpfender Weise dargelegt bei Bernhardy (a. a. O., Ausgabe von 1867, 2. Thl. 1. Abthlg. „Geschichte und Kritik der hom. Gesänge", S. 93 fg.). Wolf war bekanntlich i. J. 1795 mit seinen „Prologomena zu Homer" hervorgetreten, die in der gelehrten Welt wie eine platzende Bombe wirkten. Das Resultat seiner kritischen Untersuchungen war dieses: „Homer konnte nicht Verfasser der ganzen Ilias und der ganzen Odyssee sein; unser Homer aber ist ein Aggregat der verschiedenen Baustücke, wozu Jahrhunderte beigesteuert hatten, bevor Künstler einer vorgerückten Zeit darin Ordnung und maßvollen Zusammenhang stifteten. Solche tilgten die Spuren der rhapsodischen Zerrissenheit, bis auf manchen widerstrebenden Anwuchs und mit Ausnahme der Schlußgesänge: zuletzt schloß Peisistratos diesen Kreis, als er die Sammlung der Rhapsodien überarbeitet und bündig gefügt durch die Schrift fixirte.

auch, daß die Ansicht, welche inbetreff der Persönlichkeit und des Wirkens von Homer bis zur Zeit Alexanders des Großens in der antiken Welt gäng und gäbe war, angesichts der Ergebnisse moderner Forschung sich nicht mehr halten lässt. Wenigstens bei weitem nicht mehr in ihrem ganzen Umfang. Allerdings ist der Eindruck der beiden homerischen Epen im Ganzen und Großen so, daß uns aus beiden ein und derselbe Geist anweht. Allein eine Betrachtung des Einzelnen nöthigt uns doch die unabweisbare Ueberzeugung auf, daß manches vom Meister nur im Umriß Angedeutete von seiner Schüler kunstgeübten Händen weiter ausgeführt, manche Episode auch von Minderberufenen eingewebt, da und dort auch wohl ein mit dem Ganzen nicht sehr harmonirender Seitenflügel an den Prachtbau angefügt worden sein müsse. Als dann endlich durch die Fürsorge der Peisistratiden im 6. Jahrhundert v. Chr. die homerischen Ge-

---

Der Name Homer und sein Wirken gilt daher als Kollektiv oder Symbol jener vielen geheimen Werkmeister, überhaupt als Ausdruck des episch gestimmten und einmüthig an einer gemeinsamen Aufgabe wirkenden ionischen Stammes." Den weiteren Gang der Sache zeichnet dann Bernhardy so: „Die geschichtlichen Ueberlieferungen, die Grundlagen unserer Kenntniß vom Beginn und Verlauf der geschriebenen Sammlung (der homerischen Gesänge) hat Nitsch auf festen Boden gestellt; der Begriff von Homer als dem Stifter des künstlerischen Epos, der zuerst von der Stufe kleiner Heldendichtung zum Organismus und sittlichen Grundgedanken eines epischen Gedichts fortschritt oder die Muster eines zusammenhängenden Cyklus gab, ist seit Welcker in ein helles Licht gesetzt worden; endlich verbreiten sich über einen ausgedehnten Raum die sehr ungleichen Versuche der Forscher, welche den Bau dieser Epen kritisch zerlegen. Hermann ging ihnen mit dem Gedanken voran, daß Interpolationen oder Beiträge der Nachdichter in der Ilias sich nachweisen lassen; andere suchten mit formalen Gründen die Verschiedenheit beider Epen in Güte der Arbeit und im Sprachschatz darzuthun. Eine nicht kleine Partei folgte der Ansicht von Lachmann, daß zwei Drittel der Ilias aus unähnlichen und nicht für denselben Plan gedichteten Liedern zusammengefügt seien. Nach und neben einander haben unsere Zeitgenossen beigetragen, den durch Wolf errungenen wissenschaftlichen Standpunkt im ganzen Umfange der homerischen Poesie zu bewähren, indem sie den alten Bestand vom jüngeren Nachwuchs methodisch sondern. Ein Rückschritt zur gemeinen veralteten Ansicht derer, welche mit Verachtung der sogenannten Hypothese sowenig den werdenden Homer als den gewordenen begreifen wollen, ist in der deutschen Philologie unmöglich geworden."

Die erste gedruckte Ausgabe der homerischen Werke veranstaltete Demetrios Chalkonthylas, Florenz 1488. Seither sind zahllose Editionen und Kommentare erschienen. In Deutschland wurde Homer durch die Uebersetzung von J. H. Voß (Odyssee 1781, Homers Werke 1793) Gemeingut der Nation. Spätere Uebersetzungen von Wiedasch, Monjé, Ehrenthal, Jordan und Donner. — Ich merke an, daß ich inbetreff der Nachweisung von Originalausgaben der griechischen und römischen Autoren auf die Specialgeschichten der griechischen und römischen Literatur und inbetreff der Nachweisung von Verdeutschungen ein für alle mal auf Vorbergs „Hellas und Rom" und auf die beiden großen stuttgarter Sammlungen von Uebersetzungen der antiken Klassiker verwiesen haben will.

ſänge ſchriftlich fixirt wurden, iſt ihnen offenbar noch eine geſchickt überarbeitende Hand zu gute gekommen. Worauf aber der unvergleichliche und ewigfriſche Reiz dieſer Heldendichtungen beruht, das iſt die wunderſam naive Anſchauung und Auffaſſung, die echtepiſche Vergegenſtändlichung von Leben und Sage. In dieſen Epen, der ſchönſten Jugendblüthe menſchlicher Kultur, waltet ein Zauber des Reinmenſchlichen, welchen nur zwei moderne Dichter, Shakſpeare und Göthe, in ihren glücklichſten Momenten wieder erreicht haben. Schön ſagte Heeren: „Aus einer Bruſt, die rein menſchlich fühlte, floſſen Homers Geſänge; darum ſtrömten ſie und werden ſtrömen in jede Bruſt, die rein menſchlich fühlt.“ Da iſt alles, was Rührendes und Großes, Schönes und Erſchütterndes in den Menſchengeſchicken ſich findet, mit entzückender Naturwahrheit dargelegt. Auf die heiligſten Gefühle, auf Gatten- und Kindesliebe, auf das Bewußtſein der Familie, auf Vaterlandsſtolz und Ruhmesdrang ſind dieſe ewigen Lieder gegründet. Und auf Eins iſt noch beſonders aufmerkſam zu machen, auf die Schönheit und Würde der homeriſchen Frauen. Andromache, Nauſikaa und Penelopeia werden ihren Platz im innerſten Heiligthum der Poeſie für alle Ewigkeit behaupten.

Was Moſe den Kindern Iſrael, Manu den Indern, Zarathuſtra den Perſern, das war Homer den Hellenen. Nicht allein den unverſieglichen Jungbrunnen der Dichtung ſahen und ehrten ſie in ihm, ſondern auch und ebenſo ſehr den Kulturheros. Er war ihnen der Bringer der Sitte, der Bildner der Religion, der Träger der Offenbarung. Denn Homer iſt ganz weſentlich ein religiöſer Dichter, im helleniſchen Sinne natürlich, d. h. er iſt der Prophet der reinmenſchlichen Weltanſchauung, der Verkündiger der „Religion der Schönheit“. Bei ihm iſt alles vermenſchlicht, der Himmel ſteigt zur Erde herab und der Olymp widerſpiegelt in ſeinen wunderbar ſchönen Geſtalten nur die Ideale menſchlicher Typen. Die Götter verlaſſen ihre ätheriſchen Wohnungen, miſchen ſich unter die Sterblichen, theilen die Luſt und das Weh derſelben, nehmen für und wider Partei. Alles in Natur- und Menſchenleben iſt von dem Hauche pantheiſtiſcher Kraft durchdrungen. Die Welt der Götter und die der Menſchen, Heroen und Frauen, Fürſten und Völker, die belebte und die unbelebte Natur ſind unter dem Geſichtspunkte des ungetrübten unentzweiten Menſchenthums aufgefaſſt. Das machte den Homer zum Lehrer des antiken Weltalters, das ſicherte und ſichert ihm eine Wirkſamkeit, welche nur mit der menſchlichen Civiliſation ſelbſt erlöſchen wird. Wie ſeine Geſänge *ſeinem* Volke das Buch der Bücher, die helleniſche Bibel waren, ſo anerkannte das ganze Alterthum in ihm den Ur- und Univerſaldichter von dem geſagt und geſungen ward: —

„Iſt Homeros ein Gott, mit Göttern dann werd' er verehret;
Und wenn keiner iſt, ſo werd' er ein Gott doch *erachtet*!“

Wir besitzen unter Homers Namen auch noch eine Reihe von (vier-unddreißig) Hymnen und das episch-parodische Gedicht Batrachomyomachia (*Βατραχομυομαχία*, Froschmäusekrieg). Die Hymnen sind Weihungsgebete an verschiedene Gottheiten und wahrscheinlich von den Erben der poetischen Hinterlassenschaft Homers, von den Homeriden, einer die homerischen Gesänge pflegenden, erweiternden und verbreitenden Rhapsoden-Schule oder Familie gedichtet, als mit episch-mythologischen Elementen versetzte Vorgesänge (*προοίμια*) zu längeren epischen Vorträgen. Die Batrachomyomachie ist eine frostige Parodie des homerischen Heldengesangs, ein Machwerk des alexandrinischen Zeitalters. Ebenso ein anderes parodisches Gedicht, Margites, dessen Abfassung jedoch früher fällt. Für homerisch galt den Alten auch das Bettlerlied Eiresiones.

Mit den homerischen Gesängen stand im Zusammenhange der epische Kyklos (*κύκλος*, Liederkreis), welcher von verschiedenen Dichtern, den Kyklikern, herrührend, solche Sagen und Thaten, welche Homer nur beiläufig erwähnt hatte, in größeren epischen Dichtungen ausführte, die „wie Sterne um die homerische Sonne sich bewegten". Von dieser Sonne entlehnten die kyklischen Sänger Licht und Feuer und von ihr gingen zahlreiche Stralen über das ganze Gebiet der hellenischen Heldensage aus. Die Rhapsodik war bald zu einem integrirenden Theil des griechischen Volkslebens geworden und die wandernden Rhapsoden mußten bei den verschiedenen Stämmen den naturgemäßen Wunsch erwecken, auch ihre lokalen Heroen der Verklärung durch den epischen Gesang theilhaft zu sehen. Diesem Wunsche wurde reichliche Befriedigung gewährt und zu größeren Dichtungen schlossen sich, neben der Bearbeitung anderer Sagenkreise, besonders die Lieder von den Thaten des Herakles und von dem Kriege der Argiver gegen Theben zu großen Epen zusammen. Das ganze Alterthum hindurch haben sowohl griechische als römische Dichter und Künstler aus den Werken der Kykliker als aus einer sehr reichen Fundgrube geschöpft, allein diese Werke selbst sind uns, wenige Fragmente ausgenommen, verloren und die Anzahl ihrer Urheber lässt sich nicht mehr bestimmen. Am häufigsten werden bei den Alten als kyklische Dichter genannt: Eumelos, Arktinos, Lesches, Karkinos, Peisandros, Panyasis, Kreophylos, Kinäthon, Prodikos, Diphilos, Pythostratos, Antimachos, Epimenides, Stasinos, Agias, Eugamon, Chörilos. Aus der Reihe dieser Dichter wurden indessen, neben Homer und Hesiod, von den alexandrinischen Kritikern nur Peisandros, Panyasis und Antimachos in den Kanon der klassischen Epiker aufgenommen. [1]) Die gelehrte

[1]) Vgl. über die Kykliker: Welcker „Der epische Cyklus (1835)" und: Düntzer „Homer und der Kyklos (1839)".

Nachblüthe, welche das helleniſche Epos in der alexandriniſchen Periode erlebte, wird unten kurz berührt werden.

3) Didaktik.

Anders als unter dem Himmel Joniens äußerte ſich die Muſenkunſt in der böotiſchen Sängerſchule, als deren Meiſter Heſiodos aus Aſkra genannt wird. Heſiods Exiſtenz, die ins 9. Jahrhundert v. Chr. geſetzt wird, iſt zwar weniger ſagenhaft als die des Homeros; allein die an den homeriſchen Geſängen geübte Kritik läſſt ſich in vollſtem Maße auch auf die heſiodiſchen ausdehnen. Drei Dichtungen werden dem Heſiod zugeſchrieben: 1) Werke und Tage (ἔργα καὶ ἡμέραι), 2) die Theogonie (Θεογονία) und 3) der Schild des Herakles (ἀσπὶς Ἡρακλέους). Das letztere iſt entſchieden unecht, ein ſpäterer epiſcher Verſuch im Tone Homers. Die Theogonie, eine Darſtellung der Kämpfe des jüngeren mit dem älteren Göttergeſchlecht, hat ihre Bedeutung darin, daß in ihr die Sichtung und Klärung der theogoniſchen und koſmogoniſchen Ueberlieferungen der orphiſchen Vorzeit, ſowie die künſtleriſche Organiſation einer Mythologie angeſtrebt iſt. Dieſer Vorwurf war ein zu dichteriſcher, als daß es dem Werke an großartigen Einzelnheiten und glänzenden Schilderungen fehlen konnte; allein ein rein-epiſches Dichten, eine homeriſch naive Auffaſſung und Objektivirung darf man hier nicht erwarten. Die Reflexion, die Abſichtlichkeit macht ſich bald leiſer, bald lauter bemerkbar und dadurch entſteht eine Miſchung von epiſcher und didaktiſcher Poeſie. Noch entſchiedener iſt dies der Fall in dem eigentlichen Hauptwerke Heſiods, in den „Werken und Tagen“ (828 Verſe), einer ethiſchen Dichtung, in welcher eine durchdachte, ins Einzelne gehende Lebens- und Hausordnung aufgeſtellt wird, wobei es ſogar an ſatiriſchen Seitenheiben, z. B. auf Könige und Frauen, nicht mangelt. Die Sprache Heſiods iſt die weiche joniſche und ſeine Darſtellung unſtreitig voll Anmuth, allein die gottvolle Unbefangenheit und Heiterkeit der homeriſchen Geſänge fehlt den heſiodiſchen. Es ſchlägt in dieſen häufig ein verdrüßlicher, griesgrämiger Ton vor, der, zuſammengehalten mit dem Reſultat der heſiodiſchen Weisheit, daß die Arbeit und der davon abhängende Erwerb die wahre Bedeutung des Menſchendaſeins ausmache, Zeugniß ablegt, das goldene Zeitalter, d. h. das ſorgloſe Jugendalter der Menſchheit ſei zur Zeit der Entſtehung dieſer Geſänge ſchon unwiederbringlich dahin geweſen. Heſiod vermittelt entſchieden den Uebergang von der Heldendichtung zur Lehrdichtung und ſeine „Werke und

Tage" können ungezwungen an die Spitze der griechischen Didaktik gestellt werden.[1])

Man theilt diese gewöhnlich ab in die gnomische, die philosophische und die wissenschaftliche Didaktik. Die Gnomen (γνῶμαι), kurze Lebensmaximen, wurden auf die sogenannten sieben Weisen Griechenlands zurückgeführt und später durch den berühmten Athener Solon (594 v. Chr.), durch Theognis aus Megara (547 v. Chr.) und durch Phokylides aus Milet zur gnomischen Elegie ausgebildet.[2]) Zur Gnomik sind auch zu rechnen die goldenen Sprüche (χρυσᾶ ἔπη) des Pythagoras, welche aber nicht von diesem berühmten Philosophen, sondern von einem späteren Pythagoräer herrühren. In der pythagoräischen und eleatischen Philosophenschule blühte das philosophische Lehrgedicht, in welchem sich Xenophanes aus Kolophon (527 v. Chr.), Parmenides aus Elea (460 v. Chr.) und Empedokles aus Agrigent (471 bis 411 v. Chr.) auszeichneten; ihre Werke sind jedoch bis auf einige Bruchstücke untergegangen. Die eigentliche Fachdidaktik, als in welcher es sich um den Vortrag eines besonderen Zweiges der Wissenschaft handelte, konnte erst im alexandrinischen Zeitalter ihre Ausbildung finden, wo dann Aratos aus Soli in Kilikien (um 272 v. Chr.) ein astronomisches Lehrgedicht (φαινόμενα καὶ διοσημεῖα) schrieb, welches besonders bei den Römern in Ansehen stand, und Nikandros aus Kolophon, Eratosthenes aus Kyrene,

---

[1]) Vgl. Thönissen: Hesiods Leben und Dichten, 1844. Die alexandrinischen Kritiker wiesen dem Hesiod als Eigenthum zu die 3 Dichtungen 1) Werke und Tage, 2) die Theogonie und 3) den (verloren gegangenen) Katalog der alten Heroenfrauen (γένος ἀρχαίων ἔγραφες ἡμιθέων).

[2]) Merkwürdig ist, daß die elegische Spruchweisheit des Theognis einen vollständig entwickelten Pessimismus darlegt. Am wuchtigsten ist dieser ausgesprochen in den Distichen: —

„Gar nicht sein, das wäre den Erdegebornen das Beste,
Und niemals zu erschau'n Helios' sengenden Stral;
Aber gezeugt, baldmöglichst zu zieh'n durch Aides Thore
Und still liegen, den Staub über sich mächtig gehäuft."

Sehr wahrscheinlich schwebte dieser Kernspruch dem Sophokles vor, als er in seinem Oedipus in Kolonus den Chor (V. 1225 fg.) sagen ließ:

»μὴ φῦναι τὸν ἅπαντα νικᾷ λόγον.
τὸ δ', ἐπεὶ φανῇ,
βῆναι κεῖθεν ὅθεν περ ἥκει
πολὺ δεύτερον ὡς τάχιστα.
(Nie zu schauen des Lebens Licht,
Ist der erste, der höchste Wunsch;
Und der nächste: sobald man lebt,
Eilig zu gehen, woher man gekommen.")

Manetho aus Diospolis u. a. Gegenstände der Medicin, der Astrologie und der Geographie lehrdichterisch abhandelten.

Einen sehr wichtigen Zweig trieb der Stamm der Lehrdichtung in der äsopischen Fabel. Inwiefern die Fabel der Hellenen (ἀπόλογος, αἶνος) mit dem Fabelwesen des alten Orients zusammenhängt, ist noch nicht genügend nachgewiesen worden und braucht man auch keinen solchen Zusammenhang anzunehmen, wenigstens keinen unmittelbaren. Die ältesten Dichter, wie Homer und Hesiod, bedienten sich bereits der Fabelform und es kann diese also wohl als ein einheimisches Gewächs des griechischen Bodens angesehen werden. Der Sage nach verdankt die Fabel ihre Ausbildung dem aus Phrygien stammenden Sklaven Aesopos, der um die Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. gelebt haben soll und der für das Alterthum so ziemlich das war, was für uns Tyll Eulenspiegel ist, ein Typus gutmüthiger Schelmerei und schalkhafter Moral. Sein Name scheint dann ein Gattungsname für die Fabeldichtung geworden zu sein. Vom Sokrates wird in Platons Phädon erzählt, daß er im Kerker äsopische Fabeln, die bis dahin nur mündlich fortgepflanzt wurden, in Verse gebracht habe, was dann auch andere thaten, so daß 300 v. Chr. Demetrios Phalereus eine Sammlung äsopischer Fabeln veranstalten konnte. Zur Zeit des Kaisers Augustus lieferte Babrios eine umfassende Bearbeitung äsopischer Fabeln in choliambischen Versen und von da ab erfuhren dieselben zahlreiche Umarbeitungen in Versen und Prosa, wurden frühzeitig in die Schulen eingeführt und sind seither unter allen gebildeten Nationen einheimisch geworden.

Auch die satirische Richtung, welche sich schon frühe in der hellenischen Poesie fühlbar machte, lässt sich ohne Zwang der Didaktik beiordnen. Die dichterische Form der Satire war der Jambos (jambische Vers, hergeleitet von ἰάπτειν, werfen, schleudern), so genannt, weil mittels desselben Spott und Tadel gegen die betreffende Person gleichsam geschleudert wurde. Spottlust war ein hervorstechender Charakterzug des heiteren Griechenvolkes, so daß sich sogar eigene Witz- und Spottfeste in seinem Kultus vorfanden, und das Altherkömmliche dichterischer Verhöhnung der Laster, Schwächen und Lächerlichkeiten der Menschen wird schon durch die Zurückführung der jambischen Versart auf die Mythologie bezeugt, indem eine Zofe der Demeter, Jambe geheißen, welche den Kummer der Göttin über ihre geraubte Tochter Persephone durch allerlei Scherz und Firlefanz zu zerstreuen suchte, dieser Versart den Namen gegeben haben soll. Satirischer Hauptdichter war Archilochos von Paros (etwa zwischen 678 und 629 v. Chr.), ein hochbegabter, auch in der Fabel und Lyrik ausgezeichneter Mann, der von den Alten an Genie und Popularität nur dem Homer nachgesetzt wurde. Die außerordentliche Wirksamkeit seiner Satire deutet die Sage von Ly-

kambes und seiner Tochter Neobule an, welche, von den Jamben des von ihnen beleidigten Dichters getroffen, sich aus Verzweiflung erhenkten.[1]) Neben Archilochos, von welchem uns nur wenige Fragmente gerettet wurden, standen besonders Simonides aus Amorgos (670), ein bitterer Verhöhner des schönen Geschlechts, und Hipponax (540), mit welchem gewöhnlich Ananios zusammen genannt wird, als Satiriker in Ansehen. Hipponax soll auch der Erfinder der epischen Parodie gewesen sein, welche der homerischen Heroenwelt eine witzige Auffassung derselben zur Seite stellte. Dieses parodistische Element fand eine Erweiterung in den Sillen (σίλλοι), die zwar auch gegen die gnomische Weisheit sich richteten, jedoch hauptsächlich die homerische Mythologie zum Gegenstand ihres Spottes machten. Hegemon, Hippys, Marton, Euböos, Böotos, Sopater, Pigres (dem die „Batrachomyomachie" zugeschrieben wird), Xenophanes aus Kolophon und Timon aus Phlius werden als Parodisten und Sillographen erwähnt.

4) Lyrik.

Von der Lyra, d. h. von dem mit der Lyra begleiteten Gesang trägt diese dichterische Gattung den Namen. Sie muß in unzertrennlicher Verbindung mit der Musik gedacht werden, und wenn musikalischer Vortrag schon beim Epos der Hellenen als wesentlich erscheint, so müssen wir uns noch mehr ihre Lyrik durchaus als eine gesungene, nicht für das Auge geschriebene, sondern für die Ohren eines lauschenden Hörerkreises berechnete vorstellen. So erhalten auch die lyrischen Rhythmen, welche jetzt so todt auf dem Papiere stehen, eine ganz andere Bedeutung, und nur wer sich zu diesen Strophen die Musik zu denken weiß, kann sich von der Kraft und

[1]) Geibel hat seinem „Klassischen Liederbuch" (2. A. 32—33) die Verdeutschung von zwei der auf uns gekommenen Bruchstücke Archilochos'scher „Jamben" einverleibt, welche von der Art und Manier dieses Dichters eine ziemlich deutliche Vorstellung geben: —

„Viel versteht der Fuchs, der Igel Eines nur, doch frommt es ihm:
Daß er, sich zusammenrollend, auf den Feind die Stacheln kehrt.
Also lernt' ich selbst im Leben eine Kunst, die mir genügt:
Jedem, der mir Uebles anthat, zahl' ich schweres Uebel heim."

„Herz, o Herz, von ungefügen Kümmernissen schwer gebeugt,
Auf! und jenen, die dich hassen, wirf entgegen kühn die Brust
Und auf deiner Feinde Lanzen schreite selbstvertrauend zu!
Aber wenn du Sieg errungen, jauchze laut nicht vor der Welt,
Noch zu Hause schmerzgebrochen jammre, wenn du unterlagst,
Sondern freue dich im Glücke, gräme dich im Mißgeschick
Nicht zu sehr und sei des Wandels, der die Welt beherrscht, gedenk."

Anmuth der lyrischen Maße der Alten einen Begriff machen.[1]) Die ungemeine musikalische Empfänglichkeit der Griechen deuten die Mythen von dem Leierspiel eines Amphion und Orpheus an und auch spätere Sagen und Geschichten zeigen, in wie hohen Ehren die Leier- oder, was eins und dasselbe, die Lieder-Kundigen, die Lyriker, gelebt haben. Der außerordentliche Flor, zu welchem die griechische Lyrik gedieh und von welchem uns leider, mit Ausnahme der pindarischen Hymnen, nur wenige kostbare Ueberreste gerettet wurden, erklärt sich also leicht.

Die Hervorbildung der Lyrik aus der Epik läßt am deutlichsten die Elegie (ἔλεγος) erkennen. Zu dem ernsten Hexameter des Epos gesellte sich hier der mildernde Pentameter. Ueber die Ableitung des Wortes Elegie sind verschiedene Meinungen im Schwange, doch scheint es ausgemacht, daß damit ursprünglich ein Trauergesang bezeichnet ward. Die Elegie der Alten umfaßte jedoch ein weit größeres Gebiet als die Elegie im modernen Sinne, wo ihre Bezeichnung als Form der Klage, des Schmerzes und der Wehmuth stereotyp geworden. Die Alten kannten verschiedene Arten des elegischen Gesanges und zwar 1) die politisch-kriegerische Elegie, deren vornehmste Repräsentanten Kallinos aus Ephesus (um 710 v. Chr.) und Tyrtäos aus Attika (um 684); 2) die gnomische Elegie, durch Solon angebahnt, durch Euenos aus Paros, Theognis aus Megara und Kritias aus Athen weitergebildet; 3) die erotische Elegie, durch Mimnermos (596 v. Chr.) eingeführt, durch Philetas aus Kos, Hermesianax aus Kolophon, Phanokles, Kallimachos und die Dichterin Möro oder Myro erweitert; 4) die Trauerlegie (Threnodie), geschaffen durch den Jambographen Archilochos, zur höchsten Entwickelung gebracht durch Simonides aus Keos (geb. 556 v. Chr.); endlich 5) die symposische Elegie, zum Preise der Weinfreude gesungen von Archilochos, Anakreon, Theognis, Jon, Dionysios und andern. Der Vortrag des elegischen Gesanges wurde mit der Flöte begleitet.

Dem subjektiven Charakter der Lyrik gemäß konnte ihr die elegische Form nicht lange genügen, und je umfangreicher das Gebiet der Musik, ihrer steten Begleiterin, an Melodieen wurde, um so mehr vervielfältigten sich auch die lyrischen Rhythmen und Strophen. Heimat der Lyrik waren insbesondere die Wohnsitze und Kolonieen der Aeolier und Dorier, weßwegen auch der äolische und dorische Dialekt ihre bleibende Sprache gewesen ist. Die eigentliche Lyrik (μέλος) theilt sich in verschiedene Stilarten ab: a) Der kitharodisch-lesbische (äolisch-melische) Stil, aus Böotien

---

[1]) Ueber hellenische Rhythmik und Metrik geben Belehrung die bezüglichen Untersuchungen und Abhandlungen von Hermann, Ritschl, Westphal, Roßbach und Brambach.

ſtammend, dann auf Leſbos einheimiſch und zwar durch Terpander (676—645), welcher die lyriſche Kunſt zugleich mit der Muſik in Gehalt und Form ſo vervollkommnete, daß eine ſinnige Sage von ihm erzählte, er hätte die verloren geweſene, ſteinbeſeelende Leier des Orpheus wieder aufgefunden. Er erfand die ſiebenſaitige Kithara (ἑπταχορδή) und verſchiedene Tonweiſen. Seine Erfindungen wurden von Alkäos aus Mitylene (611), dem Tyrannenhaſſer, und der liebeglühenden Sappho (610), ſeiner Zeitgenoſſin und Landsmännin, zu vollendeten lyriſchen Kunſtformen fortgebildet; jener ſchuf das alkäiſche, dieſe das ſapphiſche Odenmaß. [1]) Sappho ſcheint eine weibliche Sängerſchule gegründet zu haben, aus welcher Erinna aus Teos [2]), Myrtis aus Anthodon, Korinna aus Tanagra und andere Dichterinnen hervorgingen. Auch Arion, deſſen ſich die Sage bemächtigt hat, gehörte der leſbiſchen Schule an. Der gefeiertſte Poet derſelben iſt aber Anakreon aus Teos (559—474), der Sänger der Roſen, des Weins und der Liebe, der Verherrlicher jenes liebenswürdigen Leichtſinns, der ſo nur unter dem heitern Himmel Joniens und der griechiſchen Inſeln gedeihen konnte. Daß dieſer Lebemann in alter und neuer Zeit zahlloſe Nachahmer gefunden, iſt bekannt und ebenſo, daß ſeine Grazie nie wieder erreicht worden. b) Zur anakreontiſchen Leichtfertigkeit bildet der gehaltene Ernſt der doriſch-choriſchen Lyrik einen ſcharfen Gegenſatz. Die Vertreter dieſes Stils waren Alkman aus Sardes (verm. um 672), Steſichoros (eigentlich Tiſias) aus Metaurus auf Sicilien, Ibykos aus Rhegium, vorzüglicher Erotiker, Simonides aus Keos, neben ſeinem elegiſchen auch durch dithyrambiſchen Geſang ausgezeichnet, Laſos aus Hermione, Bakchylides aus Keos und endlich Pindaros (geb. 521 zu Kynokephalä in Böotien), der Fürſt der Lyriker (princeps lyricorum, [3]) in

---

[1]) Selbſt das Wenige, was von den Geſängen der Sappho auf uns gekommen, läſſt errathen, daß die Bewunderung, welche die Alten dieſer großen Lyrikerin zollten, wohlbegründet und gerechtfertigt war. Vollſtändig erhalten ſind uns bekanntlich und leider! nur zwei ſappho'ſche Oden, deren eine — deutſche Ueberſetzungskünſtler haben ſich wetteifernd daran verſucht, am glücklichſten wohl Richter, Bruch und Geibel — jene glühende Ausſtrömung eines ſchmachtenden Frauenherzens iſt, jenes heiße Gebet zur Aphrodite: —

„Die du thronſt auf Blumen, o ſchaumgeborne
Tochter Zeus', liſtſinnende, hör' mich rufen,
Nicht in Schmach und bitterer Qual, o Göttin,
Laſſ' mich erliegen!" u. ſ. w.

[2]) Dieſer Erinna wurde die berühmte Ode auf Rom (oder auf die blühende Kraft, εἰς Ῥώμην) beigelegt, ſie iſt aber aus einer ſpäteren Zeit und ſoll von der ſonſt unbekannten Dichterin Melino herrühren. Zu vgl. Poeſtion: Griechiſche Dichterinnen 1876.

[3]) So nennt ihn Quintilian, und er ſei es durch die feierliche Pracht ſeines Geiſtes, durch ſeine Sentenzen, ſeine Redebilder, durch die herrlichſte Fülle von Gedanken und Worten und gewiſſermaßen durch den Strom ſeiner Beredſamkeit. Vgl. Tycho Mommſen:

deſſen Geſängen die lyriſche Kunſt der Hellenen ihren höchſten Triumph feierte. Von ſeiner vielſeitigen Lyrik ſind uns nur fünfundvierzig „Siegeshymnen“ (ἐπινίκια ἄσματα) zum Preiſe der Sieger in den olympiſchen, pythiſchen, nemeiſchen und iſthmiſchen Wettkämpfen überliefert worden, aber dieſe Gelegenheitsgedichte gehören zu dem Koſtbarſten, was uns das Alterthum vermacht hat. Von der glänzendſten Aeußerung helleniſchen Nationallebens veranlaſſt, führen dieſe wunderſamen Geſänge das ganze Gebiet der griechiſchen Heldenſage in geläutertſter Schönheit und höchſter Würde an unſern Augen vorüber, mitten im erhabenſten Flug der Begeiſterung goldkörnige Gedankenſaat ſtreuend. Aber man ſoll ſich, um des Genuſſes ſicher zu ſein, an die Leſung Pindars nicht wagen, ohne die Welt der griechiſchen Mythe und Sage genau zu kennen; denn der Dichter ſang für Zuhörer, denen dieſelbe friſchlebendig in der Seele ſtand. c) Pindar war auch als Skoliendichter berühmt. Dieſe Skolien (σκολία, Tiſchgeſänge) bildeten, durch Archilochos, Alkäos, Sappho, Alkman, Kalliſtratos, von dem das berühmte Skolion zum Preiſe des Harmodios und Ariſtogeiton herrühren ſoll,[1]) ferner durch Bakchylides, Ariphron aus Sikyon, Timokreon aus Rhodus, Hybrias aus Kreta und Simonides gepflegt, eine eigene Gattung geſelliger Lyrik und waren zur Würze der Tafelfreuden beſtimmt. d) Eine enge Umgränzung hatte der Dithyrambos (διθύραμβος, eigentlich ein Beiname des Bakchos), für deſſen Erfinder

---

„Pindaros“, 1845. Bippart: „Pindars Leben, Weltanſchauung und Kunſt“, 1848. M. Schmidt: „Pindars Siegesgeſänge“. Mit Prolegomenis über pindariſche Kolometrie und Textkritik. Griechiſch und deutſch, 1869 fg. Schmidt hat den höchſt gelungenen Verſuch gemacht, pindariſche Hymnen mittels der Anwendung des Reims dem deutſchen Ohr anzueignen. Er gab zum erſtenmal einen deutſchen Pindar.

[1]) „Tragen will ich in Myrtengrün mein Schlachtſchwert
Wie Harmodios und Ariſtogeiton,
Als vor ihnen hinſank der Tyrann
Und als ſie gleich und frei wieder Athen gemacht.

Nicht, Harmodios, ſtarbſt du, Vielgeliebter!
Auf die ſeligen Inſeln ſetzt das Lied dich,
Wo Achilleus dort, ſtürmiſch im Lauf,
Und der tydeiſche Sproß Diomedes wohnt.

Tragen will ich in Myrtengrün mein Schlachtſchwert
Wie Harmodios und Ariſtogeiton,
Als an Pallas' hochheiligem Feſt
Sie den Tyrannen Hipparchos erſchlugen.

Stets wird Ruhm euch auf Erden, Vielgeliebte,
Blüh'n, Harmodios und Ariſtogeiton!
Da vor euch hinſank der Tyrann
Und da ihr gleich und frei wieder Athen gemacht.“

Arion gilt und der in Verbindung mit einem mimiſchen Tanze zu Ehren des Bakchos geſungen wurde. Dithyramben dichteten Kekeides, Lamprokles, Likymnios, Laſos, Simonides, Diagoras, Bakchylides, Melanippides, Jon, die Dichterin Praxilla, Kineſias, Kleomenes, Philoxenos u. a. Auch im dithyrambiſchen Liede trug indeſſen nach dem Zeugniß der Alten Pindar den Preis davon. e) Die Gattung des Hymnos (ὕμνος) weist auf die orphiſche Vorzeit zurück und bildete ſich erſt ſpäter mit Beſtimmtheit aus dem epiſchen Vorgeſang zu einer lyriſchen Weiſe heraus, wie er von dem großen Philoſophen Ariſtoteles („Hymnus auf die Tugend"), von Dionyſios und Meſomedes behandelt wurde, während der Stoiker Kleanthes das philoſophiſche Element darin vorherrſchen ließ und im alexandriniſchen Zeitalter Kallimachos Hymnen in gelehrt mythologiſchem Geiſte verfaſſte. f) Eine ſehr untergeordnete Art von Lyrik wurde kultivirt in den Zotenliedern (σωτάδεια), deren Erfinder Simo aus Magneſia ſein ſoll, und welche beſonders durch Sotades aus Kreta in Schwang gebracht wurden; daher die Bezeichnung ſotadiſche Dichterei. g) Endlich fand auch das Epigramm, urſprünglich, wie der Name beſagt, nur als Inſchrift auf Gebäuden, Kunſtwerken und Weihgeſchenken gebräuchlich, ſeine Ausbildung zu einer lyriſchen Gattung. Die Anzahl der epigrammatiſchen Dichter iſt außerordentlich groß, jedoch bediente ſich erſt die ſpätere, geſunkenere Zeit mit Vorliebe dieſer Form, in welcher Gefühle und Gedanken der verſchiedenſten Art, Scherz und Ernſt, Lob und Spott, Lehren, Räthſel und Zoten ausgeſprochen wurden. Schon frühe wurden Sammlungen von Epigrammen angelegt, eine umfaſſende in 15 Abſchnitten beſorgte jedoch erſt Konſtantinos Kephalas im 10. Jahrhundert n. Chr. Schließlich ſei bemerkt, daß von den alexandriniſchen Kritikern nur Alkman, Alkäos, Sappho, Steſichoros, Ibykos, Anakreon, Simonides aus Keos, Pindaros und Bakchylides als klaſſiſche Lyriker anerkannt waren.

5) Drama.[1])

Das Drama iſt die Krone der helleniſchen Kultur und die vollendetſte künſtleriſche Erſcheinungsform der antiken Weltanſchauung. Mit der Schaffung

[1]) Ich entlehne aus der vierten der berühmten Vorleſungen A. W. Schlegels über dramatiſche Kunſt und Literatur (Sämmtl. Werke, V, 52 fg.) auszüglich nachſtehende Skizze über die architektoniſche und ſceniſche Einrichtung der griechiſchen Bühne.

„Die Theater der Griechen waren oben ganz offen, ihre Schauſpiele wurden immer am hellen Tage und unter freiem Himmel aufgeführt. Bei den Römern hat man ſpäter-

ihres Drama's waren die Griechen auf der höchsten Stufe des geistigen Processes ihrer Geschichte angelangt und dasselbe vereinigte in sich alle Er-

---

hin wohl die Zuschauer mit übergespannten Decken vor der Sonne geschützt; schwerlich ist bei den Griechen der Luxus je so weit getrieben worden. Wenn Ungewitter oder Platzregen einfiel, so wurde das Schauspiel unterbrochen und die Zuschauer fanden Schutz in den Säulengängen, die rings herum hinter ihren Sitzen angebracht waren; sonst ließen sie sich viel lieber ein zufälliges Ungemach gefallen, als daß durch Einsperrung in ein dumpfiges Haus die ganze Heiterkeit eines religiösen Volksfestes, dergleichen ja die Schauspiele waren, hätte zerstört werden sollen. Die Scene selbst zu schließen und Götter und Heroen in dunkle, mühsam erleuchtete Kammern einzukerkern, würde ihnen noch widersprechender vorgekommen sein. Eine Handlung, welche die Verwandtschaft mit dem Himmel so herrlich beglaubigte, mußte auch unter freiem Himmel, gleichsam unter den Augen der Götter vorgehen, für die ja, wie Seneca sagt, der Anblick eines tapfern, mit Leiden ringenden Mannes ein würdiges Schauspiel ist. Was aber die Hauptsache ist, so gehörte die Oeffentlichkeit nach dem republikanischen Sinne der Griechen mit zum Wesen einer ernsten und wichtigen Handlung. Dies bedeutete die Gegenwart des Chores. Die Theater der Alten waren im Vergleiche mit der Kleinheit der unsrigen nach einem kolossalen Maßstab entworfen; theils um das gesammte Volk nebst den zu den Festen herbeiströmenden Fremden fassen zu können, theils passte sich dies auch zu der Majestät der dort aufzuführenden Schauspiele, denen nur in einer ehrerbietigen Ferne zugesehen werden durfte. Die Sitze der Zuschauer bestanden in Stufen, welche sich um den Halbcirkel der Orchestra (was wir Parterre nennen) rückwärts hinauf erhoben, so daß fast alle gleich bequem sehen konnten. Durch künstliche Verstärkung des Dargestellten für Gesicht und Gehör, welche in den Masken und darin angebrachten Verstärkungsmitteln der Stimme und in der Erhöhung der Figuren vermittelst des Kothurns bestanden, wurde der durch die Ferne verursachte Abgang ersetzt. Die unterste Stufe der Sitzreihen war durch eine Einfassungsmauer von der Orchestra getrennt und beträchtlich darüber erhoben. In gleicher Höhe lag ihnen die Bühne gegenüber. Der vertiefte Halbkreis der Orchestra blieb von den Zuschauern leer und hatte eine andere Bestimmung. Die Bühne („Skene") lief mit dem Durchmesser der Orchestra parallel und erstreckte sich von einem Ende desselben bis zum andern. Sie bildete einen im Verhältniß zu dem eben bestimmten Längenmaße ziemlich schmalen Streif. Dieser hieß das Logeum und dessen Mitte war die gewöhnliche Stelle für die redenden Personen. Hinter dieser Mitte ging die Scene hineinwärts, in viereckiger Form, jedoch mit weniger Tiefe als Länge. Der davon umfasste Raum hieß das Proskenion. Der vordere Rand des Logeums gegen die Orchestra hinunter war mit kleinen Bildsäulen in Blenden und mit Halbsäulchen oder Pilastern verziert. Die ganze Bühne ruhte auf einem über dem steinernen Grundbau errichteten Balken- und Brettergerüste. Die Dekoration war so eingerichtet, daß der nahe liegende Hauptgegenstand den Hintergrund einnahm und die Aussichten in die Ferne zu beiden Seiten angebracht waren, da man es bei uns gerade umgekehrt zu machen pflegt. Dies hatte auch seine gewisse Regel: links war die Stadt abgebildet, wozu der Palast, Tempel oder was sonst die Mitte einnahm, gehörte; rechts das freie Feld, Landschaft, Gebirge, Seeküste u. s. w. Die Seitendekorationen waren aus aufrecht stehenden Dreiecken zusammengesetzt, welche sich auf einer unten befestigten Axe drehten und auf diese Art Verwandlungen der Scene bewerkstelligen konnten. Bei der hintern Dekoration war vermuthlich manches körperlich ausgeführt, was bei uns gemalt wird. Stellte sie einen Tempel vor, so befand sich auf dem Proscenium noch ein Altar, der bei der Aufführung der Stücke zu mancherlei Gebrauch diente. An der Hinterwand

rungenſchaften dieſes Proceſſes, in der Tragödie die Verklärung des Hellenenthums feiernd, in der Komödie den abſoluten Gegenſatz zum Tragiſchen aufzeigend, in jener das vollkommene Bewußtſein der menſchlichen Freiheit und Würde, aber auch der menſchlichen Beſchränkung und Unzulänglichkeit gegenüber der ewigen Naturnothwendigkeit darlegend, in dieſer das ganze Daſein in den Reigen einer bakchantiſchen Verſpottung herein-

---

der Scene war ein großer Haupteingang und zwei Nebeneingänge befindlich. Nach den Angaben hat man ſchon daran ſehen können, ob der Schauſpieler eine Haupt- oder Nebenrolle zu ſpielen hatte, daß er in jenem Falle durch den mittleren, in dieſem durch einen der Seitengänge hereinkam. Außer den drei Eingängen, die den Zuſchauern gerade gegenüber lagen und an einer architektoniſchen Dekoration zu eigentlichen Thüren wurden, gab es noch vier Seiteneingänge, auf die der Namen von Thüren nicht mehr paſſt: zwei auf der Bühne, nämlich rechts und links an den innern Ecken des Proſceniums, und zwei eben ſo, jedoch weiter entfernt liegend, an der Orcheſtra. Die letzten waren zwar eigentlich für den Chor beſtimmt, wurden aber nicht ſelten auch von den Schauſpielern benutzt, die alsdann auf einer Seite der Doppeltreppe, welche von der Mitte des Logeums in die Orcheſtra führte, zur Bühne hinaufſtiegen. Unter den Sitzen der Zuſchauer war irgendwo eine Stiege angebracht, welche die charoniſche hieß und wodurch, den Zuſchauern unbemerkt, die Schatten Abgeſchiedener in die Orcheſtra hinaufkamen, die ſich dann durch den Aufgang auf die Bühne begaben. Der vordere Rand des Logeums mußte zuweilen das Ufer des Meeres vorſtellen. Das Maſchinenwerk, um Götter in der Luft herabſchweben zu laſſen oder Menſchen von der Erde zu entrücken, war hinter den Wänden zu beiden Seiten der Scene angebracht und alſo den Augen der Zuſchauer entzogen. Auch Verſenkungen gab es auf der Bühne, Veranſtaltungen zu Donner und Blitz, zum ſcheinbaren Einſturz oder Brande eines Hauſes u. dgl. m. Der Hinterwand der Scene konnte ein oberes Stockwerk zur Erhöhung aufgeſetzt werden, wenn man einen Thurm mit weiter Ausſicht oder ſonſt etwas der Art vorſtellen wollte. Hinter dem großen Mitteleingang konnte die Exoſtra angeſchoben werden, eine Maſchine welche nach innen einen Halbkreis bildend und oben bedeckt den Zuſchauern die darin enthaltenen Gegenſtände als im Hauſe befindlich zeigte. Dies wurde zu großen Theaterſtreichen benutzt. Der Vorhang der Scene wurde nicht, wie bei uns, herabgelaſſen, ſondern von unten heraufgezogen und verſchwand, wenn das Stück begann, durch eine in den Bretterboden zwiſchen dem Logeum und dem Proſcenium offen gelaſſene Ritze, während er unten um eine Welle aufgerollt wurde. Der Chor hatte ſeine Eingänge unten an der Orcheſtra, wo auch ſein gewöhnlicher Aufenthalt war und in welcher er hin und her gehend während der Chorgeſänge ſeinen feierlichen Tanz aufführte. Vorn in der Orcheſtra, der Mitte der Scene gegenüber, ſtand eine altarähnliche Erhöhung mit Stufen, ebenſo hoch wie die Bühne, Thymele genannt. Dieſe war der Sammelplatz des Chors, wenn er nicht ſang, ſondern theilnehmend der Handlung zuſchaute. Der Chorführer ſtellte ſich alsdann auf die Fläche der Thymele, um zu ſehen, was auf der Bühne vorging und mit den dort befindlichen Perſonen zu reden. Denn der Chorgeſang war zwar gemeinſchaftlich, wo er aber in den Dialog eingriff, führte nur Einer ſtatt aller übrigen das Wort: daher auch die wechſelnden Anreden mit du und ihr. Die Thymele lag genau im Centrum des ganzen Baues, alle Vermeſſungen gingen von da aus und der Halbkreis der Sitze für die Zuſchauer ward aus dieſem Punkte beſchrieben. Es war alſo ſehr bedeutſam, daß der Chor, welcher ja der idealiſche Stellvertreter der Zuſchauer war, gerade da ſeinen Platz hatte, wo alle Radien von deren Sitzen zuſammenliefen."

ziehend und alle Verhältniſſe der läuternden Macht des Witzes preisgebend. Denn wenn Ariſtoteles den Zweck der Tragik dahin beſtimmt, daß ſie „durch Furcht und Mitleid die Leidenſchaften reinige", ſo darf der Komik wohl die Aufgabe zuerkannt werden, daß ſie dieſe Reinigung und Läuterung, dieſe „Katharſis" mittels ſouveräner Heiterkeit bewerkſtelligen ſoll. In der Tragödie alſo die Darſtellung des ergreifenden Kampfes des Menſchen mit dem Schickſal, deſſen Walten gegenüber er die Berechtigung ſeiner freien Willensthätigkeit vertritt; in der Komödie die lachende Ergebung in die Unmöglichkeit, den Willen des Menſchen mit den ethiſchen Forderungen der Naturnothwendigkeit in Einklang zu bringen: dort ein fortwährendes Ringen nach Verſöhnung der Gegenſätze, hier ein unabläſſiges Aufzeigen der Eitelkeit dieſes Ringens. Man könnte alſo die Komödie — daß wir hier nur die ſogenannte ältere im Auge haben, verſteht ſich von ſelbſt — kurzweg eine Parodie der Tragödie nennen, falls der Begriff der Parodie nicht ein Abhängigkeitsverhältniß vorausſetzte, welches hier durchaus nicht ſtattfand, indem ſich beide Dichtarten völlig ſelbſtſtändig neben einander entwickelten.

Das griechiſche Drama erſcheint eng verknüpft mit Athen, der glorreichen Stadt, in welcher ſich überhaupt alle vereinzelten Stralen helleniſcher Kultur als in einem Brennpunkte ſammelten, von welchem ſie über den Erdkreis ausgehen ſollten. In dem verhältnißmäßig engen Raume von Attika's Hauptſtadt drängte ſich, und zwar binnen einer kurzen Reihe von Jahren, eine große Zahl ausgezeichneter Männer zuſammen, um, begünſtigt von der Freiheit eines demokratiſchen Gemeinweſens, im Staatsleben, in der Wiſſenſchaft und Kunſt eine Fülle von Weisheit und Schönheit zu offenbaren. Athen war ſo recht die Stadt der Intelligenz der alten Welt. Hier lenkte ein Perikles den Staat; hier brachte ein Pheidias die höchſten Anſchauungen und Gedanken des Hellenismus zur edelſten, vollendet ſchönen künſtleriſchen Erſcheinung; hier lehrten nach einander Sokrates, vom delphiſchen Orakel als „der Menſchen Weiſeſter" begrüßt, dann Platon, der „Homer der griechiſchen Philoſophie", und Ariſtoteles, der univerſellſte und zugleich ſyſtematiſchſte Kopf des Alterthums. Aus Solons Geſetzgebung hatte ſich hier die Demokratie entwickelt, dieſe, wenn auch höchſt gefahrvolle, dennoch einzige der Vernunft entſprechende Staatsform, weil ſie allein vom Rechte des Menſchen ausgeht und jedem Bürger Möglichkeit und Raum gibt zur freien Entwickelung ſeiner Fähigkeiten und Kräfte gegenüber dem Drange des Bedürfniſſes und der Schranke des Geſetzes.

Innerhalb dieſer Demokratie, welche ſeit Athens hochherrlicher Rolle in den Perſerkriegen das Hellenenthum politiſch und geiſtig repräſentirte, entwickelte ſich naturgemäß die höchſte Kunſtform der griechiſchen Poeſie, das Drama, in welchem, im Gegenſatz zu der patriarchaliſchen Götter- und

Heroenwelt des homerischen Epos, das revolutionäre Ringen des Menschen mit den höheren Mächten, die Befreiungsversuche des Individuums von der Einwirkung der „Anagke" sich kundmachten und der Konflikt der menschlichen Leidenschaft, also des wahren Wesens des Menschen, mit dem ihm vorgezeichneten Schicksal die tragische Kluft öffnete, in welcher der Mensch versinkt, um der göttlichen, d. h. der ethischen Nothwendigkeit den Sieg zu lassen. Dies ist das Wesen der griechischen Tragödie. In der Komödie wird dann der Versuch gemacht, nicht sowohl die tragische Kluft zu schließen, als vielmehr an dem Springstock des Witzes darüber wegzuspringen. In der Tragödie handelt es sich darum, die Würde und Seelengröße des Menschen auch im Untergange noch triumphirend darzustellen; in der Komödie, dem Ideal die Bagatelle, dem idealischen Aufstreben die hausbackene Philisterei als siegreich entgegenzusetzen; daher nimmt jene ihre Stoffe folgerichtig mit Vorliebe aus der in die verschönernde Ferne gerückten Heroenwelt, wogegen diese die nächste beste Tagesbegebenheit zu ihrem Gegenstand erwählt. Hieraus schon leitete sich, abgesehen vom künstlerischen Gesichtspunkt, die verschiedene Wirksamkeit des attischen Drama's ab: die Tragödie beanspruchte eine allgemein menschliche und patriotische, die Komödie eine speciell politisch-parteiliche; jene öffnete dem Volke — denn in Athen war das Theater wirklich Volkssache und wurde auf Veranstaltung des Perikles für die ärmeren Bürger das Eintrittsgeld aus der Staatskasse bezahlt [1]) — den Blick in die erhebenden Regionen des Ideals und einer geläuterten Betrachtung der göttlichen und menschlichen Geschicke, diese machte es in ergötzlicher Weise auf die Gebrechen und Thorheiten des Staats- und Privatlebens aufmerksam.

1) Die Tragödie. Man sollte meinen, die Entwickelung der griechischen Dramatik müsse sich unschwer nachweisen lassen, da sie ja, während die der Epik und Lyrik in die mythisch-heroische Periode fiel, in dem historischen Zeitalter von Hellas vor sich ging. Allein dem ist nicht so und auch hier verlieren sich die Anfänge in das Dunkel der Sage, so daß wir, wie die Epik und Lyrik, auch die Dramatik nur in ihrer höchsten Vollendung kennen. Die Entstehung der Tragödie leitet man gewöhnlich aus den dithyrambischen Wettgesängen bei Gelegenheit der Bakchos- (Dionysos-) Feste

[1]) Das Theater (θέατρον, Schauplatz, von θεάομαι) in Athen, dessen Bau um 500 v. Chr. begonnen und zwischen 344—332 vollendet wurde, befand sich auf der Südseite des Burgfelsens der Akropolis. Es bot für nicht weniger als 30,000 Zuschauer Raum und von seinen oberen Sitzereihen die Aussicht auf den Hymettos und auf das Meer. Das athenische Theater war aber nicht das größte in Hellas. Das größte, 44,000 Zuschauer fassend, besaß die Stadt Megalopolis in Arkadien. Ein durch kolossale Raumverhältnisse ausgezeichnetes war auch das zu Syrakus auf Sicilien. Für das architektonisch schönste galt das von Polyklet erbaute im Gebirge hinter Epidauros.

(Dionysien) ab und allerdings kann man die Fülle der Leidenschaften, die bei diesen rauschenden Festen erzeugt ward, mit gutem Grund als Quelle des tragischen Spieles annehmen. Der Siegespreis in den genannten Wettgesängen sei ein Bock (τράγος, dazu ᾠδή, Gesang, woraus τραγῳδία) gewesen, daher die Bezeichnung der später daraus entstandenen Dichtart. [1]) Anfänglich war der Chorgesang Hauptsache, dann schob man zwischen die Strophen desselben die Darstellung einer Begebenheit, wahrscheinlich einer zu der Bakchosfeier passenden leidenschaftlichen Situation ein, und aus der sich gegenseitig ergänzenden Vereinigung der mimischen Aktion und des Chorgesanges entwickelte sich das Drama, dessen bestimmtere Scheidung in Tragik und Komik sich erst im Verlaufe der Zeit vollzogen haben mag. Die zunehmende, endlich zu einer wahren Leidenschaft gewordene Lust des Volkes an derartigen Darstellungen verursachte auch den Gebrauch, später nicht nur eine, sondern drei Tragödien nach einander aufzuführen, die in einem organischen Zusammenhange standen und eine Trilogie (τριλογία) bildeten, welcher dann noch ein sogenanntes Satyrspiel beigegeben wurde, wodurch eine Tetralogie (τετραλογία) entstand. Anfänglich stellten die Dichter ihre Stücke unter Tanz und Musikbegleitung selbst dar, später aber wurde die Aufführung Schauspielern übertragen, deren jedoch erst unter Sophokles drei in einem Stücke auftraten. An ihren religiösen Ursprung erinnerte die Dramatik fortwährend dadurch, daß die Theater in der Nähe der Bakchostempel gebaut, daß die Aufführungen an den Festen dieses Gottes stattfanden und fortwährend als ein Theil gottesdienstlicher Feier angesehen wurden. Die tragischen und komischen Dichter kämpften mit ihren Stücken förmlich um den dramatischen Siegespreis, welcher von eigens dazu bestellten Richtern zuerkannt ward und in einer mäßigen Geldsumme bestand. Dies war jedoch Nebensache im Vergleich zu dem begeisterten Beifall des kunstsinnigen attischen Volkes, das durch des Perikles geniale Demagogie zum

---

[1]) Andere meinen, die Bezeichnung der Tragödie (d. i. Bocksgesang) sei von dem Umstand abzuleiten, daß bei den Bakchosfesten ein Bock geopfert wurde, oder davon, daß der singende und tanzende Chor Satyrn vorstellte, welche ja bekanntlich zum Gefolge des Bakchos gehörten und mit Bocksfüßen abgebildet wurden. — Ueber die Architektonik, Technik und Literatur der griechischen Dramatik sind insbesondere zu Rathe zu ziehen: Strack, Das altgriechische Theatergebäude, 1843; Vischer, Die Entdeckungen im Theater des Dionysos zu Athen (Neues schweiz. Mus. 1863, Heft 1—4); Schlegel, Vorlesungen über dram. K. u. L. (sämmtl. Werke, 5—6); Welcker, Die äschyleische Trilogie, 1824; Welcker, Die griech. Tragiker, 1839; Schöll, Beitr. zur Kenntniß der trag. Poesie der Griechen, 1839; Schöll, Sophokles' Leben und Wirken, 1842; Schöll, Ueber die Tetralogie des attischen Theaters, 1859; Richter, Das altgriech. Theaterwesen, 1856; Rapp, Geschichte des griech. Schauspiels, 1862; Klein, Gesch. des Drama's, Bd. 1—2; Brentano, Untersuchungen über das griech. Drama, 1871; Muff, Die chorische Technik des Sophokles, 1876; Arnoldt, Die chorische Technik des Euripides, 1877.

tonangebenden der alten Welt gemacht worden. Jubelnd wurde der siegende Dichter bekränzt und sah die Saat seiner geistigen Thaten in allen Gemüthern aufsprossen.

Als der erste Tragiker wird von den einen Epigenes aus Sikyon, von den andern Thespis aus Ikarion in Attika genannt. Es hat sich, einige Verse ausgenommen, von ihren Dichtungen nichts erhalten, wie auch nichts von den Dramen des Phrynichos, der, ein Schüler des Thespis, die weiblichen Masken aufgebracht haben soll, des Chörilos, des Pratinas und Aristias. Als vollendete Kunstform steht die Tragödie vor uns in den Werken der Dichtertrias Aeschylos, Sophokles und Euripides, welche sich der Lebenszeit nach der Art folgten, daß im Jahr 480 v. Chr. Aeschylos als fünfundvierzigjähriger Mann in der glorreichen Schlacht bei Salamis, die er in seinen „Persern" so schön beschrieb, mitfocht, Sophokles als fünfzehnjähriger Jüngling als Vortänzer im Siegesreigen auftrat und Euripides an eben dem Schlachttage auf der Insel Salamis selbst geboren ward.

Aeschylos wurde 525 v. Chr. zu Eleusis geboren, kämpfte in tapferster Weise in den Schlachten von Marathon, Artemision, Salamis und Platää mit, errang 484 zum erstenmal den tragischen Siegespreis, der ihm nachher noch zwölfmal zutheil wurde und starb, nach Sicilien ausgewandert, in Gela 456 v. Chr. Er soll nicht weniger als 72 Stücke gedichtet haben, allein wir besitzen deren bloß noch sieben: Der gefesselte Prometheus (*Προμηθεὺς δεσμώτης*), die Perser (*Πέρσαι*), die Sieben gegen Theben (*Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας*), Agamemnon (*Ἀγαμέμνων*), die Choëphoren (*Χοηφόροι*, die Grabspenderinnen), die Eumeniden (*Εὐμενίδες*) und die Schutzflehenden (*Ἱκέτιδες*). Der Agamemnon, die Choëphoren und die Eumeniden bilden mitsammen die einzige Trilogie, welche uns vollständig erhalten ist. Religiöse Weihe, Einfachheit des Plans, Erhabenheit der Anschauung und Kühnheit des Ausdrucks charakterisiren den tragischen Stil des Aeschylos. Er ist ganz durchdrungen von dem stolzen Gefühle der Freiheit, dessen sich die Hellenen nach Besiegung der Perser erfreuen durften, und seine Dichtungen beurkunden alle den kraftvollen Aufschwung der Nationalität, wie er in dieser ruhmvollen Periode stattfand. Den Triumph, welchen er als Krieger erfechten half, hat er auch als Dichter gefeiert, indem er, entgegen der tragischen Sitte, die Stoffe ausschließlich der Heroenzeit zu entlehnen, in seinen „Persern" die Zeitgeschichte zum Vorwurf nahm und dadurch dem Siegesjubel seines Volkes eine ewige Form gab. [1]) Wie schon erwähnt, sind die dramatischen Pläne des Aeschylos

[1]) Die Schilderung der Seeschlacht bei Salamis (V. 335—414), welche auf Befragen der Königin Atossa, Mutter des Xerxes, der Bote entwirft: —

„*ἦρξεν μέν, ὦ δέσποινα, τοῦ παντὸς κακοῦ*
φανεὶς ἀλάστωρ ἢ κακὸς δαίμων ποθέν" — cet.

äußerſt einfach und von organiſcher Schürzung und Löſung des tragiſchen Knotens iſt bei ihm noch keine Rede. Daher hat der Gang der Handlung oft etwas Schleppendes, welchem Uebelſtand durch überlange Chorgeſänge keineswegs abgeholfen wird. Seine Charaktere zeichnet er mit wenigen ſcharfen und kräftigen Strichen, ſein Hauptmotiv iſt der Schrecken, das Walten des Schickſals tritt bei ihm ſchroff und unerbittlich hervor und er dehnt mit Vorliebe nicht nur Verhältniſſe und Geſtalten, ſondern auch die Sprache ins Ungeheure, Giganteſke aus. Seine Poeſie wird ſtets dazu dienen können, den Begriff des Erhabenen zu verſinnlichen, und insbeſondere ſein „Prometheus in Feſſeln“ für alle Zeit eine der kühnſten Thaten des menſchlichen Geiſtes bleiben. Hier iſt echter Titanismus, hier ein „Sturm und Drang“, welcher das Kühnſte auszuſinnen wagt. Schon ſeine trilogiſche „Oreſteia“ (Agamemnon, Choëphoren und Eumeniden) ſtellt den Aeſchylos für allzeit in den kleinen Kreis der Ur- und Großdichter, aber mehr noch ſein Prometheus. In dieſer wunderbaren Tragödie iſt mit mächtigſter Kraft ein Thema angeſchlagen, das auch im Buche Hiob, in Shakſpeare's Hamlet, in Göthe's Fauſt und in Byrons Kain variirt wurde und zwar in keiner dieſer Dichtungen genialiſcher und erſchütternder. Auch kommt nur weniges im Homer, Firduſi, Dante und Milton der Großartigkeit des Gedankens und der Macht des Ausdrucks gleich, wie ſie im Prometheus ſich offenbaren.

Die mitunter noch ungefüge Größe des Aeſchylos erſcheint zur reinſten Schönheit gemildert und geklärt beim Sophokles. Er wurde geboren

---

gehört zu den gediegenſten Prachtſtücken dieſer Art, welche die Weltliteratur aufzuweiſen hat. Ebenſo berühmt iſt die Schilderung der Feuertelegraphie im „Agamemnon“ durch Klytämneſtra (V. 264 fg.): „Brand flog auf Brand, in ſtetem Flammenlaufe ſich fortwindend, hierher,“ u. ſ. w. Die erſchütterndſten Töne des Grauens ſchlägt Aeſchylos da an, wo er in den „Eumeniden“ den Schatten der Klytämneſtra die ſchlafenden Erinnyen aufwecken läſſt, und in dem ſich anſchließenden Chorgeſang der Rachegöttinnen. Aber die gewaltigſte Energie erreicht, wie mir ſcheint, die Sprache des Dichters in den Schlußworten des gefeſſelten Prometheus: —

„Es erbebet die Erd'
Und es zuckt und es ziſcht wild Blitz auf Blitz
Sein Flammengeſchoß, aufwirbeln den Staub
Windſtöße; daher raſ't allſeits Sturm,
Wie im Taumel gejagt; in einander geſtürzt
Mit des Aufruhrs Wuth, mit Orkanes Geheul
In einander gepeitſcht, ſtürzt Himmel und Meer!
Und ſolch ein Gericht, es umtoſ't, es umſchlingt
Mich, von Zeus mir geſandt, mich zu ſchrecken mit Grau'n
O heilige Mutter, o Aether, des all-
Heilſpendenden Lichts allheilige Bahn,
Seht, welch' Unrecht ich erdulde!“

495 in Kolonos, einer kleinen Ortſchaft Attika's, diente als ein rechter Bürger und Republikaner ſeinem Vaterland im Krieg und Frieden, erlangte 468 den dramatiſchen Sieg über Aeſchylos und ſtarb 406 oder 404 v. Chr. [1]) Seine dichteriſche Zeugungskraft war ſehr groß und die Zahl ſeiner Stücke wird auf 100 oder 103 angegeben, wovon uns jedoch nur ſieben vollſtändig erhalten ſind: Ajas (*Αἴας*), Elektra (*Ἠλέκτρα*), König Oedipus (*Οἰδίπους τύραννος*), Antigone (*Ἀντιγόνη*), Oedipus auf Kolonos (*Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῷ*), die Trachinerinnen (*Τραχίνιαι*) und Philoktet (*Φιλοκτήτης*). Sophokles' Tragik zeigt überall die kunſtſinnige Bildung und den geläuterten Geſchmack des perikleiſchen Zeitalters. Die Handlung ſchreitet bei ihm in organiſcher Gliederung bis zur Kataſtrophe fort, welche ſorgfältig motivirt wird. Der Chor findet gegenüber dem Dialog ſeine naturgemäße Beſchränkung, ſo daß das lyriſche und das dramatiſche Element ſich harmoniſch verbinden. Die gigantiſchen Geſtalten der äſchyleiſchen Tragödie müſſen in der ſophokleiſchen menſchlichen weichen, ohne dadurch an wahrer Größe einzubüßen, das Schickſal erſcheint milder, die Religion ſelbſt in ihren furchtbarſten Geſtaltungen, in den Eumeniden, freundlicher; allenthalben wird Maß gehalten und ſtets die Anmuth erſtrebt und erreicht. [2]) Die Gegenſätze des Göttlichen und Menſchlichen, die

---

[1]) Er wurde in ſeinem heimatlichen Gau Kolonos beſtattet und ſein Grab trug die Inſchrift:

„Sophokles, der in der tragiſchen Kunſt das Beſte davontrug,
Berg' ich im Grab, ein ſtets heilig zu ehrendes Bild."

Der Dichter hatte ein herrliches Preislied auf ſeine Heimat geſchaffen, jenen Chorgeſang im Oedip auf Kolonos (V. 668 fg.): —

„*ἱππου, ξένε, τᾶσδε χώρας*
ἵκου τὰ κράτιστα γᾶς ἔπαυλα,
τὸν ἀργῆτα Κολωνὸν," cet.

welcher zu den ſchönſten lyriſch-dramatiſchen Aeußerungen der helleniſchen Muſe gehört. Das berühmteſte Chorlied des Sophokles findet ſich bekanntlich in der „Antigone" (V. 333 fg.), jener Feiergeſang auf das Menſchenthum, welcher mit den Worten anhebt: —

„*πολλὰ τὰ δεινὰ κοὐδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει.*
(Vieles Gewaltige lebt, doch nichts iſt gewaltiger als der Menſch.)"

[2]) Maßvolle Harmonie und vollendete Grazie waren die Eigenſchaften, welche die Alten vorzugsweiſe am Sophokles bewunderten. Als den „Anmuthvollen" hat ihn darum auch der Epigrammatiker Simmias gefeiert, indem er ihm dieſe Grabſchrift ſtiftete: —

„Mögeſt du ſanft hingleiten um Sophokles' Hügel, o Epheu,
Sanft ausgießen auf ihn dein unverwelklich Gelock;
Roſengebüſch aufblühe da rings und, von Beeren umſchimmert,
Schütte der Weinſtock feucht grünende Sproſſen umher:
Wegen der ſinnigen Kunſt, die der Anmuthvolle geübt hat;
Denn ihm waren zumal Muſen und Grazien hold."

Die formale Bedeutung der ſophokleiſchen Tragik hat Klein (I, 315) gut angegeben mit den Worten: „Als die entſcheidende Neuerung des Sophokles in der Tragödie iſt die

bei Aeſchylos in ſo ſchroffer Feindſeligkeit ſich bekämpfen, neigen ſich bei Sophokles zur Verſöhnung und über alle, auch die ſchmerzlichſten Verhältniſſe iſt das ſanfte Abendroth würdevoller Reſignation hingehaucht. Anzumerken iſt bei Sophokles auch das entſchiedenere Hervortreten des Frauengeſchlechtes, welches in der äſchyleiſchen Tragik noch eine ſehr untergeordnete Stellung einnahm, was um ſo bedeutſamer erſcheint, als die ſämmtlichen Dramen des Sophokles für ſeine Zeit neben der künſtleriſchen auch eine große ethiſche und politiſche Bedeutung hatten. [1]) Wie ſehr dies die Athener erkannten und welchen Werth ſie den Schöpfungen des Dichters beilegten, geht aus der Angabe hervor, daß der Staat auf die Aufführung der ſophokleiſchen Stücke größere Summen verwendet habe, als der ganze peloponneſiſche Krieg koſtete.

In der Tragik des Euripides (geb. 480 in Salamis, geſt. 406 v. Chr. zu Pella in Makedonien) zeigt ſich ſchon ein merkbares Herabgleiten von der durch Sophokles erreichten dramatiſchen Kunſthöhe. Das Schickſal erſcheint beim Euripides mehr nur als Zufall; ſeine Perſonen ſind von dem erhabenen Kothurn herab und mitten unter die Leute getreten; der Chor, bei ſeinen Vorgängern ein nothwendiger Haupttheil des Drama's, iſt bei ihm nur ein zufälliger Schmuck; ſeine Heldenwelt iſt völlig vermenſchlicht, d. h. vergemeinert und ſein Hang zur Reflexion erſtickt ebenſoſehr das tragiſche Pathos, welches bei ihm der rhetoriſchen Sentenz weichen muß, wie ſeine Vorliebe für aufkläreriſche Philoſophie der Würde des Mythus und der Heldenſage Abbruch thut. Die Leidenſchaft iſt ihm alles in allem und ſein Zweck neben lehrhafter Tendenz kein anderer, als mit effektreicher Rührung auf das Gemüth zu wirken. Es iſt auch ein gewiſſer ſentimentaler Zug in ihm, der in der antiken Welt ganz fremdartig erſcheinen mußte. Bei alledem darf Euripides nicht mit dem ungerechten Maßſtab gemeſſen werden, welchen der Schalk Ariſtophanes und viele Kritiker alter und neuer Zeit an ihn gelegt haben. [2]) Er war immerhin ein bedeutender Poet, und

---

Aufhebung der trilogiſchen Gliederung und die Abrundung der dramatiſch-tragiſchen Geſchicke zu einer ſelbſtſtändigen, harmoniſch entfalteten Tragödie zu betrachten. Dadurch wurde Sophokles der Schöpfer einer für alle Folgezeit muſtergiltigen Tragödienform."

[1]) Das Meiſter-Trauerſpiel des Sophokles iſt auch zugleich die höchſte Verherrlichung, welche dem Weibe durch die antike Poeſie zutheil geworden. Seiner Antigone hat der Dichter, wie bekannt, das weiblichſte, inhaltsvollſte, ſchönſte Wort auf die Lippen gelegt, welches jemals aus Frauenmund gegangen: —

„οὔτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν.
(Nicht mitzuhaſſen, mitzulieben bin ich da!)"

[2]) Der Streit über den Werth des Euripides hat niemals geruht von dem Tag an, wo Ariſtoteles dieſen Dichter als den „am meiſten tragiſchen (τραγικώτατος)" bezeichnete und ihm dadurch den Vorrang vor Aeſchylos und Sophokles einräumen zu wollen ſchien.

wenn er auch seinen zwei Vorgängern an Erhabenheit, Kraft und Würde durchaus nicht gleichkam, so hat er dagegen in der Malerei der Leidenschaft Außerordentliches geleistet und man kann sagen, er habe dadurch den Alten eine ihnen sonst unbekannte Welt aufgeschlossen, die Welt des Gemüthes im engeren Sinne. Die dem Sophokles zugeschriebene Bemerkung, er (Sophokles) schildere die Menschen, wie sie sein sollten, Euripides aber so, wie sie seien — wäre in unserem Sinne eher eine lobende als eine tadelnde; denn dieser Bemerkung zufolge hätte Euripides ja die moderne Ansicht, daß „die Bretter die Welt bedeuten", d. h. daß die Bühne ein Spiegel der Wirklichkeit sein soll, glücklich vorweggenommen. Von den vielen (75 bis 123) Stücken des Euripides sind uns das Satyrspiel Kyklops und 17 Tragödien erhalten worden: Hekabe, Orestes, die Phönissen, Medea, Hippolytos, Alkestis, Andromache, die Hiketiden, Iphigenia in Aulis, Iphigenia in Tauris, die Troerinnen, die Bakchantinnen, die Herakliden, Helena, Jon, der rasende Herakles, Elektra. Auch die Tragödien Rhesos und Danae wurden dem Euripides zugeschrieben, aber mit Unrecht.

Von den übrigen Tragikern der bessern Zeit, Philokles, Astydamas, Aristarchos, Jon (um 449 v. Chr.), Achäos, Agathon (um 417), Jophon und Ariston (Söhne des Sophokles), Xenokles, Karkinos, Kephisophon, Theodektes u. a. sind uns nur wenige Fragmente und magere Notizen übermacht worden. Mit dem Verluste der Freiheit und Unabhängigkeit von Hellas ging auch das tragische Spiel zu Grunde und die Schlacht von Chäroneia bezeichnet mit dem Untergange der politischen Bedeutung Athens zugleich den Ruin der dramatischen Kunst.

2) Die Komödie. Diese stand in höchster Blüthe, als mit Euripides schon der Verfall der echten antiken Tragik begann. Sie theilte übrigens mit dieser den Ursprung, indem auch sie aus dem Dionysoskultus und speciell aus den dabei üblichen phallus'schen Gesängen hervorging, daher auch der Name (κῶμος, ein feierlicher Auf- oder Umzug, und ᾠδή Lied, κωμῳδία,

---

Sehr beachtenswerthe Winke zur richtigen Würdigung des dritten der griechischen Tragiker gibt K. Steinhart in seinem geistvollen Aufsatz „Des Euripides Charakteristik und Motivirung im Zusammenhang mit der Kulturentwickelung des Alterthums". (Gosche's Archiv für Literaturgesch. I, 1 fg.) Am entschiedensten hat von neueren deutschen Kennern der Historiker Fr. v. Raumer für Euripides Partei genommen („Randglossen zum Euripides", gedr. in den Vorlesungen über die alte Geschichte, 3. Aufl. II, 393 fg.). Gegenüber den vielen Verunglimpfungen, welche Euripides als „Weiberfeind" und „Ehelästerer" zu erfahren hatte, hat Raumer mit Fug die schönen Verse in des Dichters „Orestes" hervorgehoben: —

„Ein selig Leben lebt der Mann, dem schön erblüht
Das Glück der Ehe! Wem es da nicht lächelte,
Dem fiel daheim und draußen ein unselig Loos."

Umzugs-Lied, feſtlicher Proceſſionsgeſang). Wie ſich aus dieſen Chören, welche allerdings ſchon urſprünglich komiſcher, ſpottender und perſiflirender Natur geweſen ſein mögen, nach und nach das Dramatiſche entwickelte, kann nicht genau nachgewieſen werden, ſo wenig als der Ort, wo dieſe Entwickelung vor ſich ging. Dem Anſchein nach geſchah es in dem Nachbarlande Attika's, in Megaris, wo um 570 v. Chr. Suſarion zuerſt komiſche Spiele in Verſen verfaſſt haben ſoll, und auf Sicilien, wo zur Zeit des Aeſchylos der Komödiendichter Epicharmos lebte, welchem Phormis und Deinolochos nachſtrebten. Ihre Bedeutung als Kunſtform erhielt die Komödie jedoch erſt in Athen und hier zeigte ſich in ihr ein abſolut demokratiſcher Geiſt, der mit einer ſchrankenloſen Freiheit, wovor uns polizirten Epigonen die Haut ſchaudert, alle göttlichen und menſchlichen Verhältniſſe, den Staat in ſeiner Geſammtheit wie in ſeinen einzelnen Repräſentanten und Führern in das Bereich der Komik, der Ironie, des Witzes und Hohnes hereinzog und das ganze politiſche, ſittliche und geiſtliche Leben der damaligen Zeit rückſichtslos malte und ſtrafte. Dieſe Komödie, dieſe „That der abſoluten Heiterkeit", wie ſie Rötſcher genannt hat, für welche bezugs der Form der Chor weſentlich war, ſowie die Parabaſe (*παράβασις*) — eine Art Intermezzo, in welchem der Chorführer ſich im Namen des Dichters mit direkter Anſprache an die Zuhörer wandte — ſchufen und handhabten Kratinos, Krates, Eupolis, Pherekrates, Platon (nicht zu verwechſeln mit dem berühmten Philoſophen) und vor allen Ariſtophanes, der „ungezogene Liebling der Grazien", der Grazienſchlingel des Alterthums, der, um 444 (?) v. Chr. geboren, zur Zeit des peloponneſiſchen Krieges in Athen als Bürger lebte.[1]) Von ſeinen 54 Komödien ſind uns 11 erhalten worden: — Die Acharner (*Ἀχαρνεῖς*), die Ritter (*Ἱππεῖς*), die Wolken (*Νεφέλαι*), die Weſpen (*Σφῆκες*), der Friede (*Εἰρήνη*), die Vögel (*Ὄρνιθες*), die Weiber am Theſmophorienfeſt (*Θεσμοφοριάζουσαι*), Lyſiſtrate (*Λυσιστράτη*), die Fröſche (*Βάτραχοι*), die Weibervolksverſammlung (*Ἐκκλεσιάζουσαι*) und Plutos (*Πλοῦτος*). Ariſtophanes iſt der eigentliche Koryphäe der ſogenannten „alten", d. h. echten attiſchen Komödie und ihr unübertrefflicher Meiſter. Nur muß man, um von ihm Genuß zu haben, nie vergeſſen, daß er nicht

---

[1]) Dem Alterthum galt er nicht als der „ungezogene" Liebling der Grazien, ſondern als ihr Liebling ſchlechtweg. Ein dem Philoſophen Platon zugeſchriebenes Epigramm der Anthologie lautet:

„Als die Chariten einſt einen ewigen Tempel ſich ſuchten,
„Wählten, Ariſtophanes, ſie deine Seele dazu."

In einem andern Epigramm werden ſeine Komödien „Werke von göttlicher Kunſt" genannt und wird er geprieſen als der „muthige Sänger", als „der helleniſchen Sitte Maler und als der komiſchen Kunſt Meiſter".

für ein Polizeivolk, wie wir sind, sondern für ein Naturvolk dichtete, welches die Abstinenz und Prüderie nicht kannte, vor dem Nackten nicht heuchlerisch zurückschrack und bei dem daher alles Natürliche, also auch die Zote, seine Berechtigung hatte.[1]) Auf der andern Seite soll aber der übertriebenen Lobpreisung des Mannes, wie sie hier und da laut geworden, entgegengehalten werden, daß er für uns schlechterdings nicht einmal annähernd mehr sein kann, was er seinen Landsleuten zur Zeit des peloponnesischen Krieges war. Er ist ein durch und durch politischer Dichter und Parteimann. Seine Tendenz ist die Befehdung der Demokratie seiner Vaterstadt und er bringt in seinen „Rittern" den Demos, das souveräne Volk selbst auf die Bühne, um den Athenern in dieser Personifikation ihrer selbst ein Hohlspiegelbild vorzuhalten. Er ist in der Politik ein Konservativer und in der Religion ein Orthodoxer. Oder er stellt sich wenigstens so an, beides zu sein, um die Vorschrittsmänner und Aufklärer — unter den letzteren besonders den Sokrates — mit bitterstem Hohn überschütten zu können. Daneben ist er aber auch wieder der skeptischste aller Menschen, dessen Humor keine, aber auch gar keine Schranke anerkennt und die alten Götter unendlichem Gelächter preisgibt. Die athenische Demokratie war keineswegs so ganz verworfen, wie Aristophanes sie darzustellen liebte, und daß auch sie Humor besaß, bewies sie ja sattsam, wenn sie den riesenhaften aristophanischen Hohlspiegelungen und Eulenspiegeleien Beifall klatschte. Mit alledem soll natürlich nicht geleugnet sein, daß Aristophanes ein Nummer-Einsmann von Dichter gewesen. Seine Phantasie ist reich, seine komische Kraft erstaunlich, seine Gestaltungsmacht bewundernswerth, sein Stil neben der haarsträubendsten Zotenreißerei auch hochpathetischer Aufschwünge und graziösester Töne fähig.[2])

---

[1]) Die grelle Rücksichtslosigkeit, womit bei Aristophanes die geschlechtlichen Verhältnisse behandelt werden, wird erklärlicher, wenn man bedenkt, daß die Frauen das komische Schauspiel nicht zu besuchen pflegten. Wenigstens gilt das für feststehend, obgleich man aus einer Stelle der aristophanischen Komödie „Der Friede" (V. 950—54) hat schließen wollen, daß auch Frauen, wenn auch vielleicht nur ausnahmsweise, den Aufführungen von Lustspielen anwohnten. Die angezogene Stelle scheint freilich gerade das Gegentheil zu beweisen. S. darüber die Erörterungen der Uebersetzer und Erklärer. Ich merke, ebenfalls ausnahmsweise an, daß wir von Aristophanes 5 metrische Verdeutschungen haben, von Voß, Droysen, Müller, Seeger und Donner. Die neuesten und im Ganzen vorzüglichsten Verdeutschungen der drei großen Tragiker sind von Donner.

[2]) In mehreren seiner „Parabasen" entfaltet Aristophanes einen Ernst und eine moralische Tapferkeit, welche keinen Zweifel gestatten, daß der Kern der Komik des verwegenen Spötters ein hochsittlicher war. Ja, man möchte fast sagen ein tragischer. Denn tragisch muthet es uns an, wenn wir mitansehen, wie der geniale Mann von der Eitelkeit seines Ringens und Bemühens, die unwiederbringlich vergangene „Marathon-Zeit" für Athen und Hellas zurückzuführen, in seinem Innersten selber überzeugt gewesen ist. Ein

Man unterſcheidet an der attiſchen Komödie eine alte, eine mittlere und eine neuere. Die wahre und rechte iſt die alte, d. h. die politiſche,

---

Füllhorn von Schönheit ſchüttet er häufig in ſeinen Chorgeſängen aus und der attiſche Dialekt hat meines Erachtens nichts Lieblicheres und Reizenderes geſchaffen als die Stelle in den „Vögeln", wo der Wiedhopf die gefiederten Scharen zur Verſammlung ruft, es wären denn die Verſe, welche in derſelben Scene derſelbe Wiedhopf der Nachtigall zuruft: —

„Ἄγε σύννομέ μοι, παῦσαι μὲν ὕπνον," cet.

In der Ueberſetzung von Seeger: —

„O Geſpielin, wach' auf und verſcheuche den Schlaf,
Laſſ' ſtrömen des Liedes geweihte Muſik
Aus der göttlichen Kehle, die ſchmelzend und ſüß
Um mein Schmerzenskind und das deine klagt
Und melodiſchen Klangs aushauchend den Schmerz,
Ach, um Itys weint.
Rein ſchwingt ſich der Schall durch das rankende Grün
Zu dem Throne des Zeus, wo Phöbos ihm lauſcht,
Der goldengelockte, zu deinem Geſang
In die elfenbeinerne Harfe greift,
Zu deinem Geſange den ſchreitenden Chor
Der Unſterblichen führt;
Und weinend mit dir, einſtimmig ertönt
Von dem ſeligen Mund
Der Olympiſchen himmliſche Klage."

Denkwürdig für die Literarhiſtorie iſt auch, daß Ariſtophanes durch ſeine Komödie „Die Fröſche", worin Aeſchylos ſo hoch erhoben und worin dem Euripides ſo furchtbar mitgeſpielt wird, die Gattung des literariſch-polemiſchen Luſtſpiels geſchaffen hat. Nicht minder denkwürdig iſt für die Kulturgeſchichte oder, richtiger geſprochen, für die Geſchichte der menſchlichen Narrheit die Thatſache, daß ſchon Ariſtophanes Veranlaſſung hatte, gegen modernſte moraliſche Peſtilenzen ſatiriſch-polemiſch aufzutreten und anzugehen: gegen den Wahnwitz des Kommunismus und gegen die Unzucht der ſogenannten Frauenemancipation. Das macht ſeine (äſthetiſch angeſehen, ſchwächſte) Komödie „Die Weibervolksverſammlung" ſittengeſchichtlich ſo hochbedeutſam. Die Wortführerin ſeiner emancipationsluſtigen Weiber, Madame Praxagora, verdiente ganz und gar, die pariſer Kommuniſtenwirthſchaft vom März, April und Mai 1871 mitgelottert zu haben. Denn die Schamloſigkeit, womit ſie die freche Botſchaft des Diebſtahls und der Lüderlichkeit predigt, iſt unübertrefflich. Ihre Darlegung des Glückes der ſocialdemokratiſchen Weibergemeinſchaft klingt im Deutſchen zu — griechiſch und mag im Urtexte nachgeleſen werden. Ueber die Gütergemeinſchaft läſſt ſie ſich folgendermaßen aus („Ekkleſiazuſen," V. 607 fg.): —

Chorführerin.

Nun ſäume nicht länger und mach' dich an's Werk und erörtre die neuen Ideen;
Wenn nur eilig es geht, das erfreut ſie zumeiſt und gewinnt dir den Beifall der Menge.

Praxagora.

Daß ich Gutes euch rathe, deſſ' bin ich gewiß! Doch das Publikum — ob es geneigt iſt,
Sich mit neuen Ideen zu befaſſen und nicht an veralteten Sitten und Bräuchen
Hartnäckig zu hängen, das fragt ſich noch ſehr und erfüllt mich mit ernſter Beſorgniß.

Blepyros.

Was das Neue betrifft, befürchte nur nichts! Von Regierungsmaximen erſcheint uns
Nur die eine „Das Neu'ſte das Beſte!" probat; alles Alte verachten wir gründlich.

welche in schrankenlosem Walten des Spottes Zustände und Personen der Wirklichkeit und Gegenwart zu ihrem Vorwurf genommen hat. Der Charakter der sogenannten mittleren, in welche Aristophanes durch seinen „Plutos“ hinübergriff, ward durch das Verbot, lebende Personen auf die Bühne zu bringen, bestimmt. Sie mußte also zu der Allgemeinheit der Gattung und zur Allegorie ihre Zuflucht nehmen und damit war ihre Wirksamkeit gründlich geschwächt. Antiphanes und Alexis (von Thurioi) werden von den Alten unter den Verfassern solcher gezähmter, ausgebeinter Komödien ausgezeichnet. Die durch die mittlere angebahnte Umwandlung vollendete sich in der neueren Komödie, die unserm gäng und gäben Begriff vom Lustspiel entspricht, d. h. diese neuere Komödie hatte, allen politischen Beziehungen fremd, zu ihrem Gegenstande die allgemeinen Thorheiten und Lächerlichkeiten der Gesellschaft und ihr Angelpunkt war die in geschlechtlichen und Familien-Verhältnissen sich bewegende Intrike. Der berühmteste Lustspieldichter dieser Art war Menandros (342—290 v. Chr.); mit ihm wetteiferte Philemon (gest. 262). Von ihren Stücken sowohl als von denen des Philippides, Apollodoros, Diphilos u. a. sind uns nur spärliche Bruchstücke gerettet worden und sind wir daher, um uns eine Vorstellung von dieser „neueren“ attischen Komödie zu bilden, auf die Nachbildungen derselben durch die römischen Komöden Plautus und Terenz angewiesen.

3) Satyrspiel, Hilarodie, Mimen. Das Satyrspiel (σάτυροι, drama satyricum) bildete, ebenfalls aus den Chorgesängen der Dionysien hervorgegangen, eine Art von Mittelglied zwischen Tragödie und Komödie. Seine Eigenthümlichkeit war, daß der Chor in ihm aus Satyrn- und Silenenmasken bestand, welche charakteristische Tänze mit ihren Scherz- und Spottgesängen verbanden; der Stoff der Handlung war ein mythologisch-heroischer, die Dauer derselben sehr kurz, die Scenerie eine wildlandschaft-

---

Praxagora.

Nun wohlan denn! Es falle mir niemand ins Wort und störe mich nicht in der Rede,
Bis er meine Gedanken vernommen und klar den entwickelten Plan sich gemacht hat.
Hört Alles wird künftig Gemeingut sein und alles wird allen gehören,
Sich ernähren wird einer wie alle fortan, nicht Reiche mehr gibt es noch Arme,
Nicht besitzen wird dieser viel Jucharte Lands und jener kein Plätzchen zum Grabe,
Nicht Sklaven in Meng' wird halten der ein' und der andre nicht einen Bedienten,
Nein, allen und jeden gemeinsam sei gleichmäßig in allem das Leben!
. . . . . Zuvörderst erklär' ich die Aecker
Für Gemeingut aller, auch Silber und Gold und was alles der einzelne sein nennt.
Aus Mangel wird nie mehr ein Mensch sich vergeh'n; denn alles ist Eigenthum aller,
Brot, Kuchen, Gewänder, gepöckeltes Fleisch, Wein, Erbsen und Linsen und Kränze —

u. s. w. in der alten Litanei des Unsinns, welcher heute wieder als neueste Weisheit von Gaunern den Gimpeln aufgetischt wird.

liche, die Entwickelung der Fabel höchst einfach. Seine kunstmäßige Ausbildung soll das Satyrdrama dem Pratinas von Phlios verdanken. Das einzige vollständig auf uns gekommene Stück dieser dramatischen Gattung ist der „Kyklops" des Euripides. Die Hilarodie (ἱλαροῳδία) und die Phlyakographie (φλυακογραφία), letztere erfunden von Rhinthon aus Tarent (um 300 v. Chr.) sind uns nur vom Hörensagen bekannt und sollen im komischen Versmaße geschriebene Parodieen des tragischen Stils gewesen sein. Die Mimen (μῖμοι) endlich waren, unter den sicilischen Griechen entstanden, dramatische Stegreifgedichte, welche ihren Stoff aus dem Volksleben nahmen und in leichtgeschürzten Possen das Treiben von Zechbrüdern, Verliebten, Kupplern u. dgl. m. darstellten. Hauptdichter der mimischen Gattung war Sophron aus Syrakus (420), der von den Alten, besonders vom Platon, sehr geschätzt wurde.

---

6) Bukolische Dichtung.

Die bukolische Poesie (von βουκολεῖν, weiden, hüten, schäfern) war in der Zeit, in welcher die großartigen epischen, lyrischen und dramatischen Formen der griechischen Poesie bereits der Vergangenheit angehörten, noch die erfreulichste Aeußerung dichterischer Bestrebungen. Der Grundton der Bukolika ist der erotische und mit der Schilderung des Gefühles der Liebe wird die Beschreibung schäferlichen Lebens verwoben; daher der Name Gattung (μέλη βουκολικά). Die Liebe wird hier gleichsam als ein Privilegium der Hirtenwelt dargestellt und der Dichter stellt die Einfachheit und Natürlichkeit schäferlicher Sitten und Gebräuche, wie die ländliche Ruhe und Abgeschiedenheit, dem Geräusch und der Verschrobenheit des Stadtlebens gegenüber. Idyll (εἰδύλλιον, eigentlich ein Bildchen) hieß das Hirtengedicht vornehmlich dann, wann es zu einem genrebildartigen Gemälde thatsächlicher Zustände sich abrundete. Die Erfindung des Hirtengesangs wird dem sagenhaften Hirten Daphnis zugeschrieben, die Heimat idyllischer Poesie aber ist Sicilien und ihre Verwandtschaft mit der mimischen nicht zu verkennen. Der Einfluß von Sophrons Mimik auf Theokritos aus Syrakus (um 280 v. Chr.), welcher, nach Stesichoros aus Himera, als Vollender der bukolischen Form und Hauptpoet der Gattung auftrat, liegt am Tage. Seine 30 im dorischen Dialekt geschriebenen Idyllien sind weitaus die lieblichsten Früchte des alexandrinischen Spätsommers der griechischen Poesie und neben seinen eigentlichen Hirten- und Fischergedichten, unter welchen das 27., betitelt „Die Schäferhochzeit", an psychologischer Wahrheit und dramatischem Gang alle andern überragt, ist insbesondere auf das fünf-

zehnte seiner Idyllien („Die Syrakuserinnen") zu verweisen, welches man gerechterweise das frischeste Bild des geselligen Lebens nennen darf, das wir aus dem gesammten Alterthum besitzen. Von der Bukolik des Bion und des Moschos, welche Zeitgenossen des Theokritos gewesen sein sollen, sind nur einzelne, meist fragmentarische Proben auf uns gekommen: beide waren übrigens im Alterthum hochangesehen.

---

7) Geschichtschreibung und Redekunst.

Es ist der natürliche Verlauf der Kultur, daß sich die Prosa erst langsam aus der Poesie hervorbildet, in welcher die Völker stets und überall ihre ursprünglichen Empfindungen und Gedanken ausdrücken. Anfänglich waltet Phantasie und Gefühl ausschließlich und erst dann, wann die geistige Entwickelung an Umfang und Vielseitigkeit zugenommen hat, tritt die verständige Reflexion hinzu und schafft sich in der Prosa eine ihr entsprechende Form. Wie sich nun die Prosa der Hellenen zuerst bildete und welche Männer bei dieser Bildung besonders thätig waren, ist nicht klar; denn die Nachricht, daß zuerst Pherekydes philosophische Maximen in prosaischer Form aufgezeichnet habe, ermangelt der historischen Erhärtung. Mit desto größerer Bestimmtheit aber darf angenommen werden, daß die Prosa zuerst als Geschichtschreibung in die Literatur eingeführt wurde, denn diese hängt mit der epischen Dichtung genau zusammen und der Epiker ist der natürliche Vorgänger und Anreger des Historikers.

Die Anfänge der historischen Kunst der Hellenen zeigen die Mythographen (Logographen), deren Stil noch ein vorherrschend dichterischer war und welche die Mythen und Sagen des Heroenzeitalters etwa in der Art unserer ältesten mittelalterlichen Chronikschreiber erzählten. Hauptsächlich nahmen sie auf die genealogischen Verhältnisse der Vorzeit Rücksicht und ihre vornehmste Quelle waren die kyklischen Dichter. Genannt werden als solche Mythographen, von deren Arbeiten indessen nur sehr weniges übriggeblieben: Kadmos aus Milet, Hekatäos aus Milet, der Aeolier Menekrates, Eugeon von Samos, Charon von Lampsakus, Dionysios von Milet, Pherekydes aus Leros, Xanthos aus Sardes, Hippys aus Rhegium, Hellanikos von Lesbos u. a. Diese Männer verhalten sich zum Herodotos, dem eigentlichen Vater der Historiographie, wie sich die vorhomerischen Sänger zum Homer verhielten, nur mit dem Unterschiede, daß über die Persönlichkeit Herodots kein Zweifel walten kann. Herodotos (um 484 v. Chr. zu Halikarnassos geboren) ist der Homer der Prosa. Der epische Ton und die dichterische Weltanschauung schlagen in

seiner Völkergeschichte, deren Glanzpunkt die Darstellung der Perserkriege ist, stark vor; er lässt der Mythe und dem Märchen noch ihr poetisches Recht angedeihen, und wie sehr er auch nach Treue strebt, so ist seine Geschichte dennoch mehr ein kindlich-naives Erzählen, denn eine auf streng-kritischer Prüfung des Ueberlieferten beruhende Gliederung der Thatsachen. Das Alterthum bezeugte die Achtung, die es vor Herodots Werk hatte, dadurch, daß es den 9 Büchern desselben die Namen der Musen vorsetzte und auch die moderne Kritik hat dem alten Forscher seinen Ehrennamen eines „Vaters der Geschichte" dankbar bestätigt. Hat doch die geographische und ethnographische Forschung der Neuzeit gar vielfach anerkennen müssen, daß der Alte von Halikarnaß die Zustände der fremden Länder, welche er schildert, mit eigenen Augen geschaut und das Geschaute mit richtiger Beobachtungsgabe wiedergegeben habe. Manches, was im Herodot früher als märchenhaft erschien, hat die moderne Aegyptologie und Assyriologie als wirklich nachgewiesen. Herodot bildet den Uebergang von der Mythographie zu der Geschichtschreibung, wie sie uns in der „Geschichte (der ersten 21 Jahre) des peloponnesischen Krieges" (8 Bücher) von Thukydides als vollendete historische Kunst vor Augen tritt. [1]) Thukydides (geb. 471 zu Athen, philosophisch gebildet, als Staatsmann und Feldherr thätig) soll durch die Bewunderung Herodots, welchen er als Knabe an einem Nationalfeste zu Olympia unter dem Zujauchzen der Hellenen einen Theil seines Geschichtewerkes vorlesen hörte, zur Geschichtschreibung angeregt worden sein. Die herodot'sche Naivität hat aber bei ihm schon einem vollständig organisch-gegliederten Pragmatismus Platz gemacht. Man sieht es seinem Werke leicht an, daß es von einem Manne herrührt, dem durch genaue Bekanntschaft mit den menschlichen Verhältnissen überhaupt und dem politischen Getriebe insbesondere, sowie durch Betheiligung an den Staatsgeschäften die Illusionen frühzeitig abhanden gekommen waren und der also den Verlauf der Geschichte nicht, wie Herodot, dem Walten der Gottheit, sondern vielmehr der Wechselwirkung der menschlichen Leidenschaften zuschreiben mußte. Gründlichkeit der Forschung, Gediegenheit des Urtheils, Kraft der Darstellung, Schwung der Gedanken und Plastik der Charakteristik berechtigen den Thukydides, für alle Zeit ein Muster der Geschichtschreibung zu sein, und bei ihm vornehmlich zeigt sich, was die Historiker der Alten so groß erscheinen lässt, daß sie nämlich von ihrem heimatlichen Staatsleben ausgingen, alles auf dasselbe bezogen und so ihr Vaterland und Volk gleichsam zum Centrum der Welt machten. Das Werk des Thukydides über den peloponnesischen Krieg, d. h. die Geschichte seiner Zeit, ward fortgesetzt durch Xenophon (geb. 444), einen vielseitigen Schriftsteller, der, auch im philo-

[1]) Thukydides und sein Geschichtewerk, von H. Welzhofer, 1877.

sophischen und ökonomischen Fache thätig, seinen Meister Sokrates so liebenswürdig beschrieben hat („Denkwürdigkeiten [ἀπομνημονεύματα] des Sokrates"). Die Höhe des Thukydides erreicht er jedoch bei weitem nicht und man hat nicht unrichtig gesagt, er verhalte sich in der historischen Kunst zu diesem Meister, wie sich in der dramatischen Euripides zum Sophokles verhält. Das Gefällige herrscht bei ihm vor, die Tragweite des staatsmännischen Blickes seines Vorgängers, sowie die plastische Bestimmtheit von dessen Gestalten fehlt; dagegen ist seine Darstellung äußerst anmuthig und einfach schön, was seine Fortsetzung des Thukydides (Ἑλληνικά) und seine Geschichte des Rückzugs der 10,000 Mann griechischer Hilfstruppen in dem Kriege des jüngeren Kyros gegen Artaxerxes (Ἀνάβασις) mit zu den gelesensten Geschichtewerken des Alterthums stellt. Schwächer ist seine Kyropädie (Κύρου παιδεία), eine Art historisch-pädagogischen Romans.

Ein leidiges Zurücksinken der Geschichtschreibung in die Mythographie bezeichnet Ktesias, der eine Geschichte Indiens und Persiens schrieb, und mit Philistos, Theopompos und Ephoros begann die rhetorisirende Manier in der Historiographie und zugleich das Vertauschen des nationalen Bodens mit dem Felde der Universalgeschichte, was eine Folge des Zerfalls des griechischen Staatslebens war. Die Züge und Thaten Alexanders des Großen eröffneten derartigen Bestrebungen neue Bahnen, welche besonders von den Historikern Kallisthenes, Heraklides, Anaximenes, Hieronymos, Klitarchos, Marsyas, Diodotos, Eumenes, Duris, Nymphis, Hekatäos, Berosos, Manethon, Timäos, Phylarchos verfolgt wurden. Diese und andere Geschichtschreiber ihrer Art sind nur spärlichen Fragmenten nach bekannt. Mit der Ausbreitung der Römerherrschaft über Hellas verschwand der griechische Geist immer mehr, wie aus der Literatur überhaupt, so auch aus der Geschichtschreibung. Die Universalhistorie nahm den Platz der nationalen entschieden ein, und da die römische Geschichte allmälig Weltgeschichte zu werden begann, so wurde Rom zunächst Mittelpunkt der Historiographie, wie in der „Allgemeinen Geschichte (ἱστορία καθολική)" des Polybios aus Megalopolis (um 210 bis 200 v. Chr.), von deren 40 Büchern uns jedoch leider nur die 5 ersten vollständig erhalten sind. Polybios ist durchaus gediegener Pragmatiker und gewissenhafter Chronolog. Viel niedriger stehen Diodoros aus Sicilien, Zeitgenosse des Cäsar, und Dionysios aus Halikarnassos (um 66 v. Chr.), ebenfalls mit der römischen Geschichte beschäftigt. Der gelehrte Jude Flavius Josephus (geb. 37 n. Chr.) lieferte in griechischer Sprache wichtige Werke über die Alterthümer und über den Untergang seines Volkes (Ἰουδαϊκὴ ἀρχαιολογία, Ἰουδαϊκὴ ἱστορία). An die bessere Zeit der griechischen Geschichtschreibung erinnert Plutarchos aus Chäroneia (50—120 n. Chr.) durch sein berühmtes Werk „Vergleichende Bio-

graphieen (*βίοι παράλληλοι*)", das ihn auch in der modernen Welt zu einem der populärſten Autoren gemacht hat, aber freilich der Rhetorik einen die geſchichtliche Wahrhaftigkeit und Genauigkeit allzu häufig beeinträchtigenden Einfluß einräumt. Nach ihm trat ein immer raſcheres Sinken des hiſtoriſchen Stils ein; ſo in des Flavios Arrianos (geb. um 124 n. Chr.) „Geſchichte Alexanders", ſo in des Appianos „Römiſcher Geſchichte", die übrigens für einige Partieen derſelben Hauptquelle iſt, weil die von Appian benützten Hiſtoriker verloren gegangen, wie auch das hiſtoriſch-archäologiſche Werk des Pauſanias (wahrſcheinlich um 170 oder 180 n. Chr.) über Griechenland (*περιήγησις Ἑλλάδος*), mit der gehörigen Vorſicht gebraucht, manchen ſchätzenswerthen Nachweis zu ertheilen vermag. Als der letzte beachtenswerthe griechiſche Geſchichtſchreiber vor dem Eintritt der byzantiniſch-chriſtlichen Zeit iſt zu betrachten Herodianos (170—240), welcher in 8 Büchern die römiſche Geſchichte vom Tode des Mark Aurel an bis zur Zeit Gordians III. ſchrieb. Von größter Wichtigkeit für die Kaiſerzeit würde des etwas älteren Kaſſius Dion (um 155) „*ἱστορία ῥωμαϊκή*" ſein, wenn von den 80 Büchern dieſer römiſchen Geſchichte mehr erhalten wäre als Bruchſtücke und von einem unfähigen byzantiniſchen Mönche verfertigte Auszüge, die an Genauigkeit, Zuverläſſigkeit und geſundem Urtheil ſchweren Mangel leiden.

Ein Staatsleben, wie es das helleniſche in ſeiner Blüthezeit war, mußte nothwendig auf politiſche Beredſamkeit einen hohen Werth legen. Die fortwährende Reibung der Parteien, die republikaniſche Gewohnheit, alles den Staat und die Rechtspflege Betreffende auf öffentlichem Markte zu verhandeln, machten die Aneignung eines ſchlagfertigen, dem griechiſchen Schönheitſinn entſprechenden freien Vortrags für jeden, der ſich an der Lenkung der Staatsgeſchäfte betheiligen wollte, zu einer unbedingten Nothwendigkeit. Die Entwickelung des Redetalents wurde zu Athen in die Sphäre der Kunſt erhoben (Rhetorik) und vornehmlich in den Schulen der Sophiſten gelehrt. Solche Rhetoriker waren Protagoras und Gorgias (427 v. Chr.), deren Stellung, Thun und Treiben man vielleicht am beſten kennzeichnet, wenn man ſie mit den advokatiſchen und publiciſtiſchen Rabuliſten unſerer eigenen Zeit vergleicht. Denn wie dieſe, hatten es auch jene in der grundſatz-, ehr- und ſchamloſen Gaukelei und Taſchenſpielerei mit Wort und Feder glücklich ſo weit gebracht, daß ſie heute in den Koth traten, was ſie geſtern zu den Sternen erhoben hatten, oder umgekehrt, und daß ſie im Handumdrehen aus weiß ſchwarz und aus ſchwarz weiß machten. Von edlerem Schlage waren die eigentlichen attiſchen Staats-, Gerichts- und Schulredner Antiphon (479—411), Antokides (467—391), Lyſias (458—378), Iſäos (420—348), Lykurgos der Athener (404—323) und Iſokrates (436—338). Unter den 21 auf uns gekommene Reden

des letztgenannten sind der „Panegyrikos", worin die Hellenen zur Eintracht ermahnt wurden, und die Preisrede auf Athen („Panathenaikos") die berühmtesten. Aber man merkt doch sofort, daß man es nicht mit einem geborenen Redner, sondern mit einem künstlich gebildeten Rhetor zu thun hat, nicht mit gehaltenen, sondern mit geschriebenen Reden, welche ungeachtet ihres feingedrechselten Periodenbau's, ihrer Rundung und ihres Schmuckreichthums nach der Schule schmecken, ermüden und erkälten. Ganz anders ist die Wirkung der aus dem Alterthum herabgekommenen Reden des Demosthenes (geb. 383 oder 381 v. Chr.). Man zählt deren 61 auf, allein es sind unechte darunter gemischt. Demosthenes war anerkannt der größte Redner der antiken Welt und er war mehr als ein großer Redner, er war ein großer Mann im Voll- und Hochsinn des Wortes, ein Principmann edelsten Schlages, ein Patriot von lauterster Tugend, der letzte große Staatsmann Athens. Seine ganze Erscheinung kann uns veranschaulichen, was es heißen will, wenn man von einem „antiken Charakter" spricht. Das auszeichnende Merkmal der demostheniſchen Reden ist, daß sie gar nicht rhetorisch, d. h. nicht gekünstelt sind. Es ist allerdings große Kunst in ihnen, größte Kunst; aber die Kunst hat in diesen Meister- und Musterreden jenen Grad von Vollendung erreicht, wo sie wieder zur Natur wird. Schlicht, sachgemäß und sachkundig fließen sie dahin, vornehm im besten Sinne und doch zugleich ganz volksmäßig, durch das Stahlband einer unbeugsamen und unbeirrbaren Logik zusammengehalten, einschneidend und durchschlagend wie das beste Schwert, welches jemals gezogen wurde. Was aber die außerordentliche Wirkung, die sie noch jetzt hervorbringen, vor allem erklärt, ist, daß sie durchweg fühlbar machen, in der Person ihres Urhebers sei großes Genie mit einem großen Charakter unauflöslich verbunden, Talent und Kunst seien hier auf sittliche Kraft unentweglich basirt gewesen. Im Frühjahr von 351 ist Demosthenes zuerst mit ganzer Entschiedenheit an die große Aufgabe seines Lebens herangetreten und hat seine weltgeschichtliche Rolle eröffnet, indem er die erste seiner „Philippiken", die erste jener herrlichen Reden hielt, welche die Rettung von Athen und Hellas vor den Eroberungs- und Unterjochungsplanen des makedonischen Philippos zum Zwecke hatten. Nachdem der ganze heldische Kampf seines Lebens als erfolglos sich herausgestellt hatte, nachdem, wie es gewöhnlich, wenn nicht immer, in der Welt geschieht, Vernunft und Recht der Gewissenlosigkeit, Schurkerei und Gewalt erlegen waren, entzog sich Demosthenes im Jahre 322 im Tempel des Poseidon auf Kalauria durch freiwilligen Tod der Schmach der Hinmordung oder der in seinen Augen noch größeren der Begnadigung durch den makedonischen Tyrannen Antipater. Gegen Demosthenes war als Redner-Intrikant bekanntlich insbesondere der an König Philipp verkaufte Aeschines thätig gewesen, ein begabter Schuft, ein Mensch,

welcher ganz das Zeug hatte, unter den „Realpolitikern" der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts eine führende und einträgliche Rolle zu spielen. Den Demetrios Phalereus (st. 283) haben die Alten als den letzten Träger „attischer" Beredsamkeit bezeichnet.

---

8) Nachblüthe der griechischen Literatur.

Mit dem Uebergange Griechenlands in das makedonische Weltreich hörte Athen auf, die bevorrechtete Heimat der Kunst und Wissenschaft zu sein, und die geistige Thätigkeit koncentrirte sich vornehmlich in Alexandria, wo die Ptolomäer, welche sich von der Hinterlassenschaft Alexanders des Großen Aegypten angeeignet hatten, der Gelehrsamkeit eine sichere Stätte bereiteten und ihr in einer sehr reichen Bibliothek, die über 700,000 Rollen enthalten haben soll, erwünschte Hilfsemittel darboten. Ich sage der Gelehrsamkeit, denn diese war jetzt an die Stelle der Hervorbringung getreten. Das Schaffen hatte aufgehört, das Kritisiren, Einregistriren, Kommentiren begann. Die Dichtkunst, wo sie sich regte, war entweder eine gelehrte und ängstliche Nachkünstelung der großen Werke früherer Zeit oder sie wurde durch den Versuch, orientalische und hellenische Elemente zu verbinden, zu einem unerquicklichen Mischmasch.

In der ersteren Richtung hinterlassen nur wenige der alexandrinischen Poeten einen günstigen Eindruck, unter ihnen vornehmlich der Epiker Apollonios der Rhodier (240 v. Chr.), der in seinem Heldengedichte „Die Argonautenfahrt (*Ἀργοναυτικά*)" mit Geschmack und Geist homerische Einfachheit anstrebte. Einzelnheiten gelangen ihm ganz gut, allein dem Ganzen fehlt Einheit und eine durchgreifende Grundidee. Auch er legt, wie alle diese Alexandriner, seine Gelehrsamkeit gern an den Tag, jedoch mit mehr Geschick als die übrigen. Neben und nach Apollonios werden als Epiker genannt Euphorion aus Chalkis, Rhianos aus Kreta, Musäos aus Ephesus u. a. Im byzantinischen Zeitalter flackerte die Flamme epischer Begeisterung noch einmal auf und erzeugte einige Dichtungen, welche einer besseren Periode würdig waren. So das Heldengedicht, „Die Fahrten des Dionysos (*Διονυσιακά*)", von Nonnos aus Pannopolis (verm. um 400 n. Chr.), und das erotisch-epische Gedicht, „Hero und Leandros" von dem Grammatiker Musäos (wahrsch. um 500), ein echter Edelstein, der aus der christlichen Zeit noch einmal das volle Licht hellenischer Schönheit hervorblitzt. Dagegen sind die epischen Arbeiten des Kointos (Quintus) aus Smyrna (um 470 n. Chr.) und des Koluthos von Lykopolis (um 500) nur dürre und langweilige Nachahmungen Homers.

Früher schon hatte die erzählende Poesie sich im Märchen und Roman neue Formen gesucht, denn selbst das faltenreiche Gewand des Hexameters war der ins Weite und Breite strebenden Zeit nicht mehr bequem genug. Dazu kamen die Einflüsse orientalischer Dichtung und Mystik, welche sich ja auch im Neuplatonismus wirksam zeigten, in diesem letzten, verzweifelten und misslungenen Versuch der griechischen Philosophie, den eingetretenen Bruch zwischen Geist und Natur, die dem echten Hellenenthum noch unbekannten, jetzt aber schroff sich darstellenden Gegensätze von Subjekt und Objekt, Mensch und Gott, zu überwinden. In der griechischen Märchen- und Romandichtung erscheinen die letzten spärlichen Reste der verschwundenen bessern Poesie, vereinigt schon mit den unklaren, gährenden Elementen einer anbrechenden neuen Zeit. [1]) Die Liebe, bald krankhaft-empfindsam, bald grobsinnlich geschildert, wird Hauptgegenstand der Darstellung. So in den milesischen Märchen, welche Aristides aus Milet aufgebracht haben soll; so in den Liebesgeschichten und Geschichten des Parthenios von Nikäa (30 v. Chr.), in den zotigen „Verwandlungen" des Lukios von Paträ und in den romanhaften Reiseschildereien des Antonios Diogenes und des Syrers Jamblichos (im 2. Jahrh. n. Chr.). Zur Romanschreibung edleren Stils hatte schon Xenophon durch seine „Kyropädie" die Bahn gebrochen. Indessen fand der Roman erst im 4. Jahrhundert n. Chr. begabtere Pfleger. Der vorzüglichste darunter war Heliodoros aus Emesa, Bischof zu Trikka in Thessalien (gegen das Ende des 4. Jahrh.), dessen „Aethiopische Geschichten (*Αἰθιοπικά*)" gewissermaßen als der Grundstock der Romanliteratur anzusehen sind, welche in der modernen Welt so außerordentlich einflußreich geworden ist. Sittlicher Adel zeichnet den Inhalt, Klarheit und Anmuth die Form dieses Musterwerkes aus. Die Gattung des Hirtenromans wurde durch den Verfasser des Romans „Daphnis und Chloe", als welcher, wahrscheinlich irrthümlich, ein gewisser Longos (um 400 n. Chr.) genannt wird, in die Literatur eingeführt. Unbedeutendere Romanschreiber waren Achilleus Tatios, Xenophon aus Ephesus, Chariton aus Aphrodisias, der Aegypter Eumathios oder Eustathios u. a. Eine Nebenart des Romans bildeten die „erotischen Briefe", welche für die Sittengeschichte jener Zeit werthvoll sind; Alkiphron (um 150 n. Chr.) und sein späterer Nachahmer Aristänetos haben solche Liebesbriefe verfasst.

Die Unterhaltungsliteratur hatte inzwischen angefangen, auch ernstere Dinge in ihren Bereich zu ziehen und besonders philosophische Doktrinen

[1]) Ueber die griechische Novellistik vgl. B. Erdmannsdörffer: „Das Zeitalter der Novelle in Hellas", 1870, und E. Rhode: „Der griechische Roman und seine Vorläufer", 1876.

dem großen Publikum mundgerecht zu machen. Schriftstellerei dieser Art wurde von den Sophisten geübt, deren polygraphische Bestrebungen man füglich als die Journalistik des Alterthums bezeichnen kann. Der aus den besten Zeiten von Hellas herstammende, später aber unendlich vervielfachte Brauch, Geistesprodukte öffentlich vorzulesen, mußte dieser Publicistik die mangelnde Presse ersetzen. Witzige Kritik der religiösen und philosophischen Vorstellungen, satirische Zeichnung der zeitgenössischen Lebens- und Geistesrichtungen, vermischt mit abenteuerlichen Geschichten und mit Schmutzereien, bildeten den Inhalt dieser Schriftstellerei, der sich den Regeln einer glatten Rhetorik gemäß formte. Die Anzahl derartiger Publicisten war sehr groß, besonders zu der Zeit, als die griechische Literatur unter dem aufmunternden Schutze gebildeter römischer Kaiser, wie Hadrians und der beiden Antonine, einen milden Spätsommer erlebte. Jedoch ragt aus dem Schwarme der späteren Sophisten nur Lukianos aus Samosata in Syrien (verm. geb. 117 n. Chr.) ehrenvoll hervor. Lukianos war ein wahrhaft genialer Mensch und eines besseren Zeitalters würdig; seine zahlreichen Schriften offenbaren eine große Frische, Beweglichkeit und Schärfe des Geistes und übersprudeln von Witz und Bosheit, sein Stil ist rein und polirt, ohne affektirt zu sein. Die vielseitige schriftstellerische Thätigkeit des köstlichen Spötters weiß ich in Kürze nur damit zu charakterisiren, daß ich ihn den Voltaire seiner Zeit nenne, weil er geistvoll und witzig wie keiner seiner Zeitgenossen den Zersetzungsproceß der antiken Gesellschaft aufzeigt.

Damit sei die Uebersicht der hellenischen Literatur beschlossen. Was die Schriftstellerei der mittelalterlich-byzantinischen Zeit angeht, so werde ich die nöthigen Notizen der Besprechung der neugriechischen Literatur einleitend vorausschicken.

2.

Rom.[1])

Die Literatur der Römer ist keine naturwüchsige, sondern nur ein abgeblasster Widerschein der griechischen. Auch eine Fortsetzung der griechischen

[1]) Hauptwerke über die römische Literatur sind: Histoire de la littérat. romaine par Fr. Schoell, 1815; Grundriß der röm. Lit. von G. Bernhardy, 1830, 4. Bearbeitung 1865; Geschichte der röm. Lit. von J. Chr. F. Bähr, 1828; Vorlesungen über die Geschichte der röm. Lit. von F. A. Wolf, 1832; Handbuch der lat. Literaturgeschichte von R. Klotz, 1845; Geschichte der röm. Literatur von W. S. Teuffel, 1870. Zu vergleichen sind die oben (bei Hellas) angeführten Werke archäologischen Charakters und die meisterhaften literarischen Abschnitte in Mommsens „Römischer Geschichte".

könnte man die römiſche Literatur nennen, denn Rom fing die erbleichenden Stralen der helleniſchen Schönheitſonne auf, um ſie, wenn auch mit verminderter Helle und Glut, über Italien und Europa leuchten zu laſſen, als ſie in Hellas längſt untergegangen war. Zwiſchen der mythiſchen Geſchichte Roms und ſeiner Literatur exiſtirt kein Zuſammenhang. Die römiſche Literatur iſt daher nicht national, ſie hat ſich nicht auf der volksmäßigen Baſis eines einheimiſchen Heroenthums aufgebaut wie die griechiſche, weßwegen ſie auch nie Volksſache geworden, ſondern ſtets mehr ein bloßer Luxusartikel geblieben iſt, ein Spielzeug in den Händen der Vornehmen und Reichen, während der Dauer der Republik ohne Geltung, zur Kaiſerzeit eine höfiſche Kunſt. Die Römer waren kein künſtleriſches, ſondern ein durch und durch politiſches Volk. Die Idee des Staates verſchlang bei ihnen alle übrigen und in der unbedingten, und bewußten Geltendmachung dieſer Idee, von welcher das Streben nach Weltherrſchaft nur eine logiſche Konſequenz war, erſcheint Rom nicht nur äußerlich groß, ſondern gewiſſermaßen auch poetiſch, wie denn Vergil an einer bekannten Stelle ſeiner Aeneis die ſtolze Miſſion des Römerthums in unſterblichen Worten ausgeſprochen hat. [1])

Indem ſich aber alle Kräfte anſpannten, um den römiſchen Begriff vom Staat zu verwirklichen, mußte die Geiſtesthätigkeit der Römer eine ausſchließlich praktiſche Richtung nehmen, welche die Entwickelung eines künſtleriſchen Bewußtſeins, wie es die Hellenen durchdrang, von vornherein abſchnitt. Der Römer wurde von Kindheit an ſtreng und hart für den Pragmatismus ſeines Volkes erzogen, welcher der Phantaſie nur inſofern ein Recht einräumte, als ſie eine eroberungsdurſtige war. Eine eigenthümliche Mythologie, eine ſelbſtſtändige Heroenſage beſaßen die Römer nicht

---

[1]) »Excudent alii spirantia mollius aera —
Credo equidem — vivos ducent de marmore vultus,
Orabunt causas melius coelique meatus
Describent radio et surgentia sidera dicent:
Tu regere imperio populos, Romane, memento!
Haec tibi erunt artes: pacisque inponere morem,
Parcere subjectis et debellare superbos.

(Andere werden die athmenden Erz' anmuthiger glätten,
Werden, ich weiß, anbilden lebendige Züge dem Marmor,
Werden beredſamer ſein vor Gericht und die Bahnen des Himmels
Meſſen mit kreiſendem Stab' und der Stern' Aufgänge verkünden.
Du ſei, Römer, bedacht, weltherrſchende Macht zu verwalten!
Solcherlei Kunſt ſei dein; dann friedliche Sitte zu ordnen,
Wer ſich ergab, zu verſchonen, und Trotzige niederzukämpfen!)"

Aen. VI, 847—53.

oder wenigsten kamen sie nicht dazu, die Anfänge beider im nationalen Geiste zu entwickeln. Die Religion war bei ihnen eine Sache der Staatspraxis, die sich gegen die verschiedenartigsten Kultusformen gleich tolerant bewies, und sie adoptirten die hellenische Mythologie, wie sie das griechische Alphabet adoptirten; jene, wie dieses, erschien ihnen zweckdienlich. Als sodann bei steigender Macht und Sittenverfeinerung auch der Trieb nach geistigem Genuß sich einfand und Dichter aufstanden, mochten diesen die etwas zweideutigen Anfänge des Römerthums doch gar zu roh und unschön erscheinen, verglichen mit der herrlichen Heldensage der Griechen, und so suchten sie diese ohne weiteres in Rom einzubürgern, um so mehr, da sie mit praktischem Blick erkannten, es sei beim Mangel homerischer Schöpferkraft, welche sie schlechterdings nicht besaßen, durchaus unmöglich, aus den italischen Zuständen etwas Rechtes zu machen. Unfähig, der Kultur eine nationale Grundlage und Gestaltung zu geben, wie sie die Hellenen in ihrem Epos besaßen, bemächtigte man sich der griechischen Bildung, wie man sich der griechischen Kunstschätze bemächtigte, als einer guten Beute und verwandte sie zum Schmucke des geselligen Lebens.

In die Masse drang diese Bildung und ihr Produkt, die römische Literatur, niemals. Wie ihr griechisches Muster als Modeartikel in Rom eingeführt wurde — und zwar zum großen Verdruß und trotz der Abwehr der Vertreter echter Römergesinnung — so blieb auch die römische Poesie stets Sache der feinen Welt und Lebensart, eine geistige Feinschmeckerei, welche dem eigentlichen Volke den angestammten Geschmack an der groben Kost der Thierhetzen und Gladiatorenkämpfe nicht verleiden konnte. Ein sophokleisches Trauerspiel war in Hellas ein Nationalgenuß, an dem alle Klassen der Gesellschaft theilnahmen, zu Rom aber wurde alle höhere Dichtung nur von den exklusiven Kreisen genossen; in Griechenland hatten ein Sokrates, ein Platon und Aristoteles angesichts eines ganzen Volkes ihre philosophische Gedankenwelt erschlossen, bei den Römern aber barg sich die Philosophie in den Villen einsamer Denker. Nur solche Fächer der Wissenschaft und Kunst, welche, wie die Geschichtschreibung und Jurisprudenz oder die Staats- und Gerichtsberedsamkeit, mit dem politischen Leben in genauem Zusammenhange standen, oder eine solche Gattung der Poesie, die, wie das lehrhafte Gedicht, der praktischen Tendenz der Römer entsprach, nahmen einen selbstständigeren Aufschwung. Im übrigen ist Nachahmung der Charakter der lateinischen Literatur, wobei jedoch nicht übersehen werden darf, daß sich die Nachbildung griechischer Vorbilder in den bedeutenderen der römischen Dichter zu einem hohen Grade von Schönheit emporgerungen hat und daß diese Dichter, obwohl sklavische Nachbildner der fremden Formen, vorherrschend von der Idee der weltgebietenden Roma getragen wurden, was einer derselben, Horaz, in dem Wunsche kundgab, der Sonnengott

möge nie Größeres ſchauen können als Rom.[1]) Doch war es ebenfalls Horaz, welcher, echtrömiſch, auch die Dichtkunſt ausdrücklich auf das Nützlichkeitsprincip zurückführte und den „gelinden Wahnſinn", als welchen er die Poeſie bezeichnete, damit entſchuldigte, daß denn doch die von demſelben Beſeſſenen, die Dichter, nicht nur harmloſe, ſondern auch nützliche Mitglieder der Staatsgeſellſchaft wären.[2])

1) Die römiſche Poeſie.

In der erſten Periode derſelben treffen wir noch eine nationale Regung in den Feſtgeſängen einheimiſcher Liturgie, welche in dem rohen „ſaturniſchen"

[1]) »Alme Sol, curru nitido diem qui
Promis et celas, aliusque et idem
Nasceris, possis nihil urbe Roma
Visere maius.« Carm. saec. 9—12.

Der Sonnengott hätte aber auf ſeiner Bahn unſchwer Beſſeres, Edleres, wahrhaft Größeres ſchauen können, als die Welträuberhöhle Rom geweſen iſt. Der Grundſtock des Römerthums war und blieb die Rohheit. Darum hat die aus Griechenland mit anderem Raub importirte Bildung auf die Römer nicht veredelnd, ſondern nur entſittlichend gewirkt. Im übrigen wird der ſchulzopfige Afterglaube an die Römergröße mehr und mehr als ſolcher erkannt und gewerthet. Hat doch ein eifrigſter Bewunderer der „Römertugenden", hat doch Niebuhr ſelbſt ſich nicht enthalten können, zu ſagen, daß in Rom „von den älteſten Zeiten her die furchtbarſten Laſter herrſchten, unerſättliche Herrſchſucht, gewiſſenloſe Verachtung des fremden Rechts, gefühlloſe Gleichgiltigkeit gegen fremde Leiden, Geiz, Raubſucht und eine ſtändiſche Abſonderung, aus der nicht allein gegen den Sklaven oder den Fremden, ſondern auch gegen den Mitbürger oft unmenſchliche Verſtockung eintrat".

[2]) »Hic error tamen et levis haec insania quantas
Virtutes habeat, cet. — Epist. II, 1, v. 118 seq.
Wie viel Herrliches werde bewirkt durch dieſen gelinden
Wahnſinn, höre die Gründe! Es iſt wohl ſelten des Dichters
Geiſt habſüchtig, er liebt nur Verſe, für Verſe erglüht er,
Güterverluſt, Brandſchaden, Entlaufen der Sklaven belacht er;
Nie den Genoſſen und nie Unmündigen, die ihm vertraut ſind,
Sinnet er Trug; er nährt ſich von Hülſengewächſen und Schwarzbrot.
Iſt er zum Krieg untüchtig und träge, ſo nützt er der Stadt doch,
Wenn du geſtehſt, daß oft durch Kleines gedeihe das Große.
Früh ſchon bildet der Dichter des zarten und ſtammelnden Knaben
Mund und wendet das Ohr ihm weg von der Rede des Pöbels.
Bald wirkt mächtig er ein aufs Herz, durch freundliche Lehren
Störrigen Sinn umwandelnd und Zorn austilgend und Miſſgunſt,
Edle Thaten erzählt er und ſtellet den Folgegeſchlechtern
Leuchtendes Beiſpiel auf, Schwermüthige tröſtend und Arme.
Wer wohl lehrte die Knaben und rein aufblühende Jungfraun
Fromme Gebete, wofern nicht ſchenkte den Dichter die Muſe?"

Versmaß von dem Kollegium der arvalischen und salischen Priester (fratres Arvales, Salii, daher carmina Saliaria) vorgetragen und mit Musik und Tanz begleitet wurden. Dergleichen Festlieder gaben dann den Keim ab zu mimischen Darstellungen, zu dramatischen Stegreifspielen (Hochzeitspielen, carmina fescennina, schlüpfrigen Inhalts) und zu idyllischen Wechselgesängen (carmina amoebaea), in welchen übrigens Witz und Spott die Hauptrolle spielten.[1]) Noch mehr wurde diese Mimik entwickelt in den Atellanen, so genannt nach der oskischen Stadt Atella in Kampanien. Diese Atellanen waren volksthümliche Possenspiele, etwas züchtiger gehalten als die Fescenninen und ganz geeignet, einem nationalen Drama zum Fundamente zu dienen, da sich der pragmatische Römersinn von allen Dichtarten die dramatische noch am meisten gefallen lassen konnte.

Allein ein ungünstiges Geschick wollte, daß die gebildeteren Römer sich von den Anfängen einheimischer Poesie entschieden abwandten, sobald sie mit der griechischen bekannt wurden, und alles Heil in die Nachahmung der letzteren setzten.[2]) Mit dem ersten kunstmäßigen Dichter Roms, mit

---

[1]) Die Fescenninen sollen nach der südetruskischen Stadt Fescennium genannt sein. Horaz erzählt die Entstehung der volksmäßigen Lieder und Spiele, gibt aber auch an, wie die natürliche Entwickelung einer nationalen Komödie, deren Anfänge in den Fescenninen gegeben war, unterdrückt wurde (Epist. II, 1, 139): —

„Wackere Bauern einst, bei wenigem froh und zufrieden,
War in den Scheunen die Frucht und erlabten an festlichem Tag sie
Körper und Geist, der Mühsal trug, stets hoffend ihr Ende,
Brachten der Tellus zum Opfer ein Schwein und Milch dem Silvanus,
Blumen und Wein dem an flüchtige Zeit uns mahnenden Schutzgeist.
Hier nun bildete sich fescenninischer lecker Gesang aus,
Welcher in wechselnden Versen ergoß derb klingende Schmähung.
Jährlich erneute sich, willkommen dem Volke, das freie,
Heitere Spiel, bis beißender wurde der Scherz und, in offene
Wuth ausartend, sich frech eindrängte in edele Häuser,
Straflos drohend. Es fühlten den Schmerz die vom Zahne der Schmähsucht
Blutig Verletzten, das gleiche Geschick auch fürchteten andre,
Die er verschont noch hatte; doch bald war strenges Gesetz da,
Das Schmähllieder verbot und bedrohte mit peinlicher Strafe.
Schnell nun stimmten den Ton sie um und die Furcht vor dem Stocke
Lehrte sie harmlos scherzen."

[2]) Ganz unbefangen berichtet Horaz in seiner vorhin citirten Epistel (156 fg.), daß das besiegte Hellas die Siegerin Roma bezwungen habe: —

„Hellas, bezwungen, bezwang den an Bildung dürftigen Sieger,
Tragend in Latiums rauhere Flur mildwirkende Künste.
So schwand roher saturnischer Vers und feiner Geschmack trieb
Herbes und Widriges aus, doch zeigten sich lange die Spuren
Früherer Derbheit noch und sind nicht völlig verschwunden.
Denn spät lenkte der Römer den Geist auf griechische Schriften

Livius Andronicus (um 270 v. Chr.) erloſch daher die ſelbſtſtändige Entwickelung der römiſchen Dichtkunſt und das Beiſpiel des Genannten, der die Odyſſee ins Latein überſetzte, nach griechiſchen Muſtern Tragödien und Komödien ſchrieb (nur wenige Bruchſtücke und die Titel von 10 Tragödien ſind davon übrig) und alſo die griechiſchen Kunſtformen nach Rom zu verpflanzen begann, wurde ſtereotyp. Im September des Jahres 240 v. Chr. brachte Livius Andronicus das erſte Drama auf die römiſche Bühne. Sein Zeitgenoſſe Cnejus Nävius (um 235 v. Chr.) dichtete ebenfalls griechiſch geformte Trauer- und Luſtſpiele, außerdem ein epiſches Gedicht, in welchem er die Großthaten der Römer im erſten puniſchen Kriege verherrlichte. Auch von ihm ſind nur Bruchſtücke erhalten. Quintus Ennius (geb. 239 v. Chr. zu Rudiä in Kampanien) überflügelte ſeine beiden Vorgänger an Talent und Ruhm und wurde von den Römern als der eigentliche Vater ihrer Kunſtpoeſie betrachtet. Er führte den griechiſchen Hexameter ein und verdrängte ſo den ſaturniſchen Vers. Er verſuchte ſich in faſt allen Gattungen der Dichtkunſt; ſeine dramatiſchen Arbeiten ſcheinen jedoch nur freie Bearbeitungen griechiſcher Stücke geweſen zu ſein. Hochberühmt war er als Epiker („Annalen“ und „Scipio“), ſo daß man ihn den römiſchen Homer hieß. Der Verluſt ſeiner Werke — (wir beſitzen bloß Fragmente) — iſt ſehr zu bedauern, beſonders deſſhalb, weil ſich aus ihnen der Kampf des römiſchen Nationalgeiſtes mit den fremden Formen, die ihm aufgedrungen wurden, deutlich hätte nachweiſen laſſen. Ennius' Schweſterſohn Marcus Pacuvius (geb. 218 v. Chr.) und deſſen jüngerer Zeitgenoſſe Lucius Attius (geb. 170 v. Chr.) galten den Römern als ihre vollendetſten Tragiker, der erſtere vornehmlich durch Hoheit der Gefühle, der letztere durch Erhabenheit und Schwung der Sprache ausgezeichnet. Die von ihren Werken übrig gebliebenen Bruchſtücke zeigen indeſſen deutlich, daß auch ſie über die Nachbildungen griechiſcher Muſter ſich nicht zu erheben vermochten. [1]) Die Theilnahme des römiſchen Publikums an den Erzeugniſſen dieſer Dramatiker ſcheint eine Zeit lang ziemlich groß geweſen zu ſein; wenigſtens ſetzt die Feſtſtellung gewiſſer Klaſſen des Drama's ein lebhaftes Intereſſe voraus. Schon frühe nämlich ſchied ſich in Rom die dramatiſche Dichtkunſt in zwei beſtimmte Arten, wobei griechiſcher Stoff

---

Und, von den puniſchen Kriegen ausruhend, begann er zu forſchen,
Was ſich von Sophokles, Theſpis und Aeſchylos ließe benutzen;
Bald auch ſucht' er in Latiums Sprache ſie würdig zu kleiden.“

[1]) Außer den angeführten Tragikern ſchrieben noch Tragödien: Marcus Attilius, Titius, C. T. Cicero (Bruder des berühmten Redners), Caſſius, Severus, Lucius, Varius, Aſinius Pollio, Mäcenas, Julius Cäſar, Auguſtus, Ovidius Naſo. Vgl. O. Ribbeck, Die römiſche Tragödie im Zeitalter der Republik, 1875.

und griechische Gewandung oder römischer Stoff und römische Gewandung maßgebend waren. Die fabula crepidata (Tragödie) und die fabula palliata (Komödie) hatten die griechische Heldensage und griechisches Leben zum Gegenstande, wogegen die fabula praetextata einen Stoff aus der römischen Geschichte tragisch behandelte und die fabula togata Scenen aus dem römischen Volksleben zur Komödie gestaltete.

Die fabula palliata (Komödie) hat bei den Römern von allen dramatischen Gattungen die kunstmäßigste Ausbildung erfahren und zwar durch Plautus und Terentius. T. Maccius Plautus (wahrsch. geb. 254 und gest. 184 v. Chr.) hat sich, obwohl so sehr auf dem Boden der Nachahmung griechischer Vorbilder stehend, daß er — freilich mit ironischer Nebenbeziehung — in mehreren seiner Prologe sich als bloßer Uebersetzer darstellt (»Plautus barbare vortit«), dennoch als einen tüchtigen Poeten erwiesen. Muster scheinen ihm insbesondere Epicharmos und Philemon gewesen zu sein, aber er hat diese Vorbilder augenscheinlich mit genialer Freiheit und Kühnheit behandelt. Der Plan seiner Komödien ist einfach, die Entwickelung rasch, die Charakteristik wahr, sicher und scharf. Seine Sittenschilderung ist von unbefangener Nacktheit und Derbheit, seine Laune unerschöpflich, sein Witz sehr beißend, seine Sprache liebt alterthümliche Worte und Wendungen. Der sittliche Zorn über die Ausartung der Sitten blickt überall hinter der Verspottung derselben hervor. Im Alterthum wurden dem Plautus 130 Stücke zugeschrieben, für echt gelten aber nur folgende 20: Amphitruo, das Geld für die Esel (Asinaria), der Goldtopf (Aulularia), die Kriegsgefangenen (Captivi), Curculio, Casina, das Kästchen (Cistellaria), Epidicus, die Bakchiden (Bacchides), das Hausgespenst (Mostellaria), die Zwillingsbrüder (Menaechmi), der Bramarbas (Miles gloriosus), der Kaufmann (Mercator), Pseudolus, der Karthager (Poenulus), der Perser, der Schiffbruch (Rudens), Stichus, der Schatz (Trinummus), der Grobian (Truculentus). Ist Plautus durchaus Volkslustspieldichter, so ist Publius Terentius (mit dem Beinamen Afer, als aus Afrika stammend, gest. 159 v. Chr.) der Schöpfer des höheren Gesellschaftlustspieles. Die Kraft der Erfindung und Gestaltung, welche Plautus auszeichnet, geht ihm ab, weßwegen seine Nachbildung griechischer Komödiendichter (hauptsächlich des Menandros) eine viel sklavischere war als die seines Vorgängers; dagegen ist sein Stil gebildeter als der des Plautus, seine Pläne sind durchdachter, seine Verse zierlicher. Seine Stücke zeigen bei dem Mangel urkräftigen Witzes von einem geläuterten Geschmack und geben uns ein treues Bild von dem Leben und Ton der höheren Gesellschaft seiner Zeit. Wir besitzen von seinen Komödien 6: Das Mädchen von Andros (Andria), die Schwiegermutter (Hecyra), der Selbstpeiniger (Heautontimorumenos), Phormio, der Eunuch (Eunuchus), die Brüder (Adelphi). Neben Plautus und

Terenz wird Cäcilius Statius in der Comoedia palliata mit Ehren genannt, wie in der Comoedia togata Lucius Afranius. Atellanen, welche Gattung fortwährend in der Gunst des eigentlichen Volkes sich erhielt, dichteten Quintus Novius und Pomponius Bononiensis. Gegen das Ende der republikanischen Zeit wurde auch die dramatische Gattung der Mimen zu Rom durch Cnejus Matius, Decimus Laberius und Publius Syrus in die Sphäre der Kunst erhoben und es scheint, daß diese Mimen einigermaßen die politische Tendenz der alten attischen Komödie adoptirten. Alle diese Dichter kennen wir übrigens nur den Namen nach, indem wir bloß Titel ihrer Werke und dürftige Bruchstücke derselben besitzen.

Neben dem Drama, welches als eine angenehme Unterhaltung in müssigen Stunden gepflegt wurde, fühlte sich der praktische Römersinn hauptsächlich zur didaktischen Dichtung hingezogen. Es fanden daher schon frühe zwei Arten der Didaktik Bildner und Förderer: die negative, spottende, strafende Lehrdichtung oder die Satire, und die positive, systematische. Die Entstehung der Satire fällt mit den Anfängen der römischen Literatur zusammen. Zuerst verstand man nämlich unter Satiren (Saturae, d. i. Mischgedichte; doch leitet man satirae auch ab von Satyris, weil Lustiges und Zotiges, also Satyrhaftes darin vorgebracht wurde) — improvisirte Possen, ähnlich den Fescenninen, jedoch ohne eigentliche dramatische Handlung. Eine wesentliche Veränderung erfuhr diese Gattung durch C. Lucilius (geb. um 150 v. Chr.), welcher die Satire zuerst in das Gewand des Hexameters kleidete und sie aus dem Gebiete des Drama's entschieden in das der didaktischen Reflexion hinüberführte, sie also zu dem machte, als was wir die Satire zu nehmen gewohnt sind, nämlich zum Spott- und Strafgedicht. Als solches ward die Satire von Ennius und Marcus Terentius Varro (geb. um 116 v. Chr.) gehandhabt, vollendete Kunstform aber wurde sie erst durch Horaz. Was Varro betrifft, so ist derselbe in Stoffen und Formen einer der fruchtbarsten und vielseitigsten Autoren Roms gewesen. Er hat 74 Werke verfasst, die untergegangen sind, mit Ausnahme von zwei Schriften, von welchen aber auch nur die eine unverstümmelt auf uns gekommen [1]). Varro war lyrischer, dramatischer, didaktischer und satirischer Poet. Er schrieb in Versen und in Prosa. Als richtiger Polyhistor hat er Philosophie, Jurisprudenz, Beredsamkeit, Landwirthschaft, Geschichte und Literargeschichte in den Kreis seiner schriftstellerischen Thätigkeit gezogen, auch an den Kämpfen zwischen Republik und Monarchie auf seiten der ersten als eifriger Publicist sich bethei-

[1]) »De lingua latina« (sehr lückenhaft). Von der Landwirthschaft (»Rerum rusticarum libri III«, vollständig erhalten).

ligt. Was uns von seinen Werken gerettet worden, hat mehr sprach- und sittengeschichtliche als dichterische Bedeutung. Das reflektive Element des römischen Charakters fand eine ausgezeichnete positiv-poetische Gestaltung durch T. Lucretius Carus (95—51 v. Chr.), welcher in seinem in 6 Bücher getheilten Lehrgedichte „Von der Natur der Dinge (de natura rerum)" die Philosophie des Epikur darlegt. Lucrez ist durchaus Römer, d. h. er geht mit mannhafter Tapferkeit an den Versuch, die Grundfragen des menschlichen Daseins zu lösen. Sein Werk, welches, entschieden gegen die vulgäre Religion von damals gerichtet, eine naturalistische Weltanschauung lehrt, zeichnet sich, vom ästhetischen Standpunkt betrachtet, durch Kraft der Begeisterung und Macht der Leidenschaft aus. Eine vollständige Verschmelzung der philosophischen und dichterischen Elemente ist ihm jedoch nicht geglückt, weßwegen denn auch oft in seinem Gedichte das Hinreißendste und Kühnste dem Trockensten und Dürrsten unvermittelt zur Seite steht.

Mit dem Untergange der Republik, von wo ab der Hof der Kaiser Mittelpunkt der feinen Lebensart, also auch der zu Rom für einen zugehörigen Theil derselben angesehenen Dichtkunst wurde, brach die Periode der höchsten Eleganz für die Literatur an. Mehrere Kaiser und ihre Minister waren Dilettanten in Poesie und Schriftstellerei und die vom Hofe an die Poeten ertheilten Gnadengeschenke gaben das Vorbild ab für die modernen Hofdichterpensionen und Lobhudlerabfütterungen. Natürlich zeigt diese hofräthliche Dichtung nichts mehr von der Strenge und Freiheitsliebe des alten Römerthums; nur die Idee der Weltherrschaft verleiht, wenn auch in Person des Kaisers angeschmeichelt, ihr noch einen großartigen Hintergrund. Mit Ausschluß des Drama's, welchem die Hofluft nicht günstig war, gestaltete sich übrigens die Literatur sehr vielseitig; „die Erinnerung an die frühere Zeit gab den Stoff eines episch-elegischen, der Genuß einer, wenn auch nicht freien, doch mächtigen und großen Gegenwart den Stoff eines panegyrischen, die Kehrseite dieses mit allem äußeren Lebensglück, mit allem ersinnlichen Luxus geschwängerten Daseins den Stoff eines satirischen, und die Nothwendigkeit, sich auf sich selbst zu beschränken, in sich selbst und in der rein persönlichen Liebe eine Befriedigung zu suchen, den Stoff eines idyllischen Gedichtes." Die Technik wurde zu einer solchen Vollendung erhoben, daß die Poesie den Schein der Selbstständigkeit und Originalität erhielt, obwohl sie fortwährend Kopie der griechischen blieb.

Aus dem Kreise der Dichter des augustischen Zeitalters tritt uns zuerst Publius Virgilius oder Vergilius Maro (geb. 70 zu Andes bei Mantua, gest. 19 v. Chr.) als eine achtunggebietende Erscheinung entgegen. Am größten ist Vergil da, wo er sein römisches Naturell möglichst ungehemmt von fremden Anschauungen walten läßt, d. h. als Didaktiker. Als solcher hat er sein Gedicht „Vom Landbau (Georgica, 4 Bücher)"

geſchrieben, worin er mit vollſtändigſter Kenntniß des Gegenſtandes und zugleich als wahrhafter Dichter in reinſtem Geſchmack und mit reizender Anmuth die verſchiedenen Elemente und Arbeiten der italiſchen Landwirthſchaft beſungen und ein ſeither unerreichtes didaktiſches Muſterwerk geliefert hat. Weniger gut ſteht ihm die idylliſche Dichtung (»Bucolica«, 10 Eklogen) zu Geſichte. Theokrit war hierin ſein Vorbild, allein die theokritiſche Naivität fehlt ihm gänzlich und ſeine Idyllien erinnern mit ihrer konventionellen Glätte fortwährend an die höfiſchen Verhältniſſe des Dichters. Es wird ihm aber auch das kleine idylliſche Genrebild „Das Mörſergericht oder der Kräuterkloß (Moretum)“ zugeſchrieben, und falls er wirklich der Verfaſſer deſſelben wäre, was aber doch zweifelhaft, ſo hätte er dadurch die Fehler ſeiner Eklogen in erfreulichſter Weiſe geſühnt. Der Hauptakcent wird bei den Dichtungen Vergils herkömmlichermaßen auf ſein Heldengedicht „Aeneis (Aeneis, 12 Bücher)“ gelegt; aber man thut damit ſeinen Georgica ſehr unrecht. Der Dichter unternahm es, den Römern ein nationales Epos zu geben, in welchem der Trojaner Aeneas als angeblicher Stammvater des römiſchen Volkes verherrlicht werden ſollte. Es war ein von vornherein unmögliches Unternehmen, denn wie hätte in Rom zur Zeit des Auguſtus, wo aller organiſche Zuſammenhang der Bildung mit der urſprünglichen Sage und Mythologie des Landes unwiederbringlich zerriſſen war, ein echtes Epos entſtehen können? Statt einer naturwüchſigen Heldendichtung lieferte daher Vergil bei allem Aufwand guten Willens nur eine gemachte und ſein Werk wird noch dazu durch die erzwungene Beziehung auf den Auguſtus, als den Sprößling des von Aeneas abgeleiteten juliſchen Geſchlechtes, getrübt. Schöne Einzelnheiten, erhabene, maleriſche und rührende Stellen finden ſich darin in Menge;[1]) allein an die göttliche Einfalt, Urſprünglichkeit und ruhige Größe Homers, an welchen die Aeneis durch die Abſichtlichkeit ihrer Nachahmung zu ihrem großen Nachtheil allerorten erinnert, reicht das Ganze nicht im entfernteſten hinan. Es iſt ein gelehrtes Werk und war darum auch das Alpha und Omega der Gelehrten, bis die allgemeiner gewordene Bekanntſchaft mit Homer ſolcher übertriebenen Geltung ein Ziel ſetzte. Daß übrigens Vergil über den eigentlichen Werth ſeiner Aeneis in keiner Selbſttäuſchung befangen war, verräth ſeine teſtamentariſche Verordnung, das noch unveröffentlichte Werk den Flammen zu übergeben. Er bewies dadurch eine größere Einſicht in das Weſen der

[1]) Ich erinnere nur an die Erzählung von dem tragiſchen Geſchicke des Laokoon und ſeiner Söhne (II, 199—226), an die Schilderung von Troja's und ſeines Königshauſes Untergang (II), an das Wettrennen der Schiffer (V, 114—285), an die Prophezeihung von der Zukunft Roms (VI, 756—888), an die ſchöne Epiſode von Niſus und Euryalus (IX, 176—449), an den Heldentod der Kamilla (XI, 532—895).

Poesie als die lange Reihe von Männern, welchen das Mittelalter hindurch und bis auf die neuere Zeit herab die Aeneis ein Kanon der Dichtkunst gewesen. Man pflegt die Namen dieser Männer, unter denen sich allerdings Geister ersten Ranges befinden, in literar-historischen Kompendien als ebenso viele Beweise für die Trefflichkeit des Gedichtes anzuführen, beweis't aber damit eben nur, wie lange es angestanden, bis die Wissenschaft des Schönen zur Erkenntniß des Hellenenthums endlich durchgedrungen war.

Mit einem weit glücklicheren Erfolg, als dem Vergil bei seiner Verpflanzung der epischen Dichtart der Griechen auf römischen Boden geworden, versuchte Horaz die Einbürgerung griechischer Lyrik in der römischen Literatur. Das lyrische Gedicht (carmen) der Römer blieb freilich allzeit ein abgeschwächtes Echo der volltönenderen hellenischen Lyrik, aber die Stimme dieses Echo's rein, umfangreich und kunstvoll gebildet zu haben, bleibt immerhin ein großes Verdienst des Horaz. Die eigentliche Lyrik war bis auf ihn wenig in Rom gepflegt worden; es war nicht römisch, am unmittelbaren Ausdruck des Gefühls sich zu erfreuen, und der lyrische Vorgänger des Horaz, C. Valerius Catullus (geb. 87 v. Chr.), hatte es entweder bei der Lateinisirung der episch-lyrischen Gelegenheitsgedichte der Griechen (Hochzeitgedichte) bewenden lassen oder aber bei seinen selbstständigen kleinen Gedichten zu sehr nach der, oft satirisch zugeschliffenen, epigrammatischen Pointe gestrebt, um für einen reinen Lyriker gelten zu können. Indessen ist Catull, wenn nicht ein reiner Lyriker, doch ein wahrer Poet und seine geistvollen Lieder und Liederchen machen ihn geradezu zum originellsten der römischen Dichter. Seine unverhüllte Sinnlichkeit erscheint im Vergleich mit der raffinirten Lascivität der späteren Zeit so gesund, daß sie keinen gesunden Sinn beleidigen kann. Catulls auf uns gekommene Gedichte — 115 an der Zahl — gehören auch formal zu dem Vollendetsten, was uns von antiker Dichtung gerettet worden. Sein Versbau ist vortrefflich, aus seinen Rhythmen klingt das Schwirren der Pfeile Apolls. In seinem beißenden Spott macht sich noch ein republikanischer Brustton hörbar, welcher gegen den servilen Fistelton der Dichter der Kaiserzeit wohlthuend absticht. Endlich finden sich in seinen Gedichten dem Naturleben abgelauschte Züge von wahrhaft köstlicher Wahrheit, Treue und Frische.[1]) Weniger Ursprüng-

[1]) Welche reizende Naturmalerei z. B. in der nachstehenden Schilderung einer Morgenfrühe am Meeresstrande! (Carm. 64, v. 270 seq.):

»Hic qualis flatu placidum mare matutino
Horrificans Zephyrus proclivas incitat undas,
Aurora exoriente, vagi sub lumina solis;
Quae tarde primum clementi flamine pulsae

lichkeit des Talentes als Catull, aber mehr Umfang und weltmänniſche Entwickelung der angeborenen Gaben beſaß Quintus Horatius Flaccus (zu Venuſia in Apulien am 8. December 65 geboren und in Rom am 27. November 8 v. Chr. geſtorben).[1] Horaz war der Dichter, welcher es zuerſt unternahm, die römiſche Leier hochtönende-lyriſche Weiſen zu lehren. Wir beſitzen von ihm eine ziemlich reiche Sammlung poetiſcher Werke: 4 Bücher Oden, 1 Buch Epoden, das ſäkulariſche Feſtlied (Carmen saeculare), 2 Bücher Satiren (Sermones), 2 Bücher Epiſteln (Epistolae) und die Epiſtel an die Piſonen (Ars poëtica). Als Lyriker ahmte er unter den Hellenen insbeſondere Sappho, Alkäos und Pindar nach; aus dieſer Nachahmung aber und dem erſichtlichen Beſtreben, den ausländiſchen Formen und Wendungen einen römiſchen Inhalt zu verleihen, ergab ſich, da der Gegenſatz der beiden Elemente keineswegs überwunden ward, ein unerquickliches Hinüber- und Herübertaſten und all' ſeiner Meiſterſchaft in der Technik zum Trotz vermochte Horaz die weite und tiefe Kluft zwiſchen Hellenenthum und Römerthum doch nicht auszufüllen. In ſeinen glücklichſten lyriſchen Stimmungen jedoch läſſt er den Leſer das Vorhandenſein dieſer Kluft ob dem bezaubernden Takte ſeiner klangvollen Rhythmen auf Augenblicke vergeſſen und weiß ſogar das Herz mit den Gluten der Begeiſterung anzuflammen.[2] Am liebenswürdigſten und, wenn man will, am

---

Procedunt, leni resonant plangore cachinni;
Post, vento crescente, magis magis increbescunt,
Purpureaque procul nantes a luce refulgent,
Sic tum, cet.

Jetzt wie des ruhigen Meers Flutplan mit dem Athem der Frühe
Zephyrus leicht anſchauernd hinauslockt hüpfende Wellen,
Wann an der wandernden Sonne Gezelt Aurora emporſteigt;
Die anfangs ſchlafträge, gedrängt vom ſäuſelnden Luftzug,
Seewärts geh'n, leis rauſchend, es hallt wie heimlich Gekicher;
Aber der Wind ſchwillt an, ſchon rollen ſie höher und höher
Und bald fernhin ſprüh'n die entſchwimmenden unter dem Glühroth:
So war's," u. ſ. w.

(Die Ueberſetzung iſt von Theodor Heyſe, deſſen verdeutſchter Catull (1855) zu den Ueberſetzungsmeiſterwerken unſerer Sprache gehört.)

[1]) Ein belehrendes Referat über das Leben und Dichten des Horaz hat unter anderen der Holländer S. Karſten erſtattet. „G. Horatius Flaccus." Deutſch von M. Schwach, 1863.

[2]) Wie z. B. in den vielcitirten Strophen, womit die 3. Ode des 3. Buches anhebt:

»Justum ac tenacem propositi virum
Non civium ardor prava jubentium,
Non voltus instantis tyranni
Mente quatit solida, neque Auster.

größten ist er indessen in seinen Satiren und Episteln, wo er sich in seinem allerliebsten Epikuräismus völlig gehen lassen kann. Die Satire ist die einzige ganz selbstständige römische Dichtart und Horaz hat sie als Meister gehandhabt, weniger mit dem scharfen Messer des Zornes in die gesellschaftlichen Schäden hineinschneidend als vielmehr dieselben mit den hundert Nadelspitzen der Ironie prickelnd; stets gehalten, maßvoll, lächelnd, aber bei aller Artigkeit und Bonhomie dennoch die Leidenschaften und Lächerlichkeiten der Menschen mit unvergänglicher Wahrheit zeichnend. In den Episteln predigt er ein Justemilieu des Empfindens und Wollens, welches allein zu wahrem und dauerndem Lebensgenuß verhelfe und dessen Regeln sich in der Maxime »Nil admirari« zusammenfassen.[1]) Das scheint freilich ein sehr philisterhafter Grundsatz; allein es lässt sich begreifen, wie ein genüsslicher Poet in einer Zeit der hereinbrechenden Sklaverei und des sittlichen Verderbens sein Ziel darin finden konnte. Was bleibt einem gebildeten Geiste, der den Untergang alles wahrhaft Großen mit ansehen muß, anderes übrig als epikuräisch-gleichmüthige Ironie oder der Tod? Horaz hatte aber nichts von einem Cato an sich und liebte das Leben sehr; er behalf sich also mit der Ironie, daneben mit altem Wein und jungen Mädchen und wußte über die beiden letztgenannten Artikel mit ebenso feiner Kennerschaft zu urtheilen, mit welcher er in seiner Epistel an die Pisonen über Poesie und Poeten urtheilt.[2])

Dux inquieti turbidus Hadriae,
Nec fulminantis magna manus Jovis,
Sie fractus illabatur orbis,
Impavidum ferient ruinae!

(Den Biedermann, der fest und beharrlich ist,
Erschrecket nicht der Arges befehlenden
Mitbürger Wuth, nicht des Tyrannen
Drohender Blick im erprobten Sinne;

Der stürm'sche Süd nicht, Adria's wilder Hort,
Und nicht das Donn'rers Jovis gewalt'ge Hand;
Selbst wenn der Erdkreis berstend einstürzt,
Wird der Ruin nicht verzagt ihn treffen.)"

[1]) »Nil admirari prope res est una, Numici,
Solaque, quae possit facere et servare beatum.

(Nichts bestaunen, Numicius, ist vorzüglich geeignet,
Ja wohl einzig, das Glück zu verleih'n und fest zu bewahren.)"
Epist. I, 6; 1—2.

[2]) Auch außerdem bewährt sich Horaz als verständiger Kunstrichter und hat z. B. das Verhältniß der römischen Nachahmung griechischer Muster im allgemeinen trefflich gezeichnet, wenn er (Carm. IV, 2) über die Nachahmung Pindars im besonderen äußert:

Die kaiſerliche Deſpotie, welche an die Stelle der republikaniſchen Verfaſſung getreten war, verwehrte ihrer Natur nach dem begabten und gebildeten Römer jede Betheiligung an den Staatsgeſchäften, bei welcher er ſich nicht zum unterwürfigen Knechte des Kaiſers herzugeben gebraucht hätte. Es wurden daher ſtrebſame Geiſter leicht auf das Gebiet der Literatur hingelenkt und hier war es vorwiegend das Feld der perſönlichen Leidenſchaft, welches von den Dichtern angebaut worden iſt. Die objektive Seite des Lebens, der Staat, war ihnen ſo gut wie verſchloſſen, was Wunder, daß ſie mit ganzer Seele der ſubjektiven, dem Gebiete der Leidenſchaft, der Liebe, ſich zuwandten? Die Liebe wurde alſo Hauptvorwurf der Dichtkunſt und ihre Sänger entlehnten bei den Hellenen die geeignetſte Form für dieſe Erotik: die Elegie. Eine Trias vortrefflicher Elegiker beſitzt die römiſche Literatur in Tibull, Properz und Ovid. Albius Tibullus (um 30 v. Chr.) hat 4 Bücher „Elegieen" hinterlaſſen, an welchen jedoch die philologiſche Kritik vielfache Interpolationen nachgewieſen. Gefühlsfriſche, Klarheit und Lieblichkeit des Stils und der Reiz ländlicher Malerei zeichnen ihn aus; ſein Elegieenkranz „Sulpicia" wird von Kennern nicht ganz ohne Grund geradezu für das ſchönſte und anmuthigſte Erzeugniß der römiſchen Poeſie

---

»Pindarum quisquis studet aemulari,
Jule, ceratis ope Daedalea
Nititur pennis, vitreo daturus
Nomina ponto.«

Sehr ſchön charakteriſirt Horaz den Pindar in dem ſo eben angeführten Gedichte:

»Monte decurrens velut amnis, imbres
Quem super notas aluere ripas
Fervet immensusque ruit profundo
Pindarus ore.«

Von einer ſolchen Naturmächtigkeit der Inſpiration hat Horaz nie etwas gewußt. Er war ganz weſentlich Reflexionspoet, der uns auch naiver Weiſe in Kenntniß geſetzt hat, daß der Hunger ihn zum Dichten getrieben habe (Epist. II 2, 46 seq.):

„. . . Mich trieben die eiſernen Zeiten vom traulichen Orte,
Stürmiſcher Volksaufruhr riß mich zu den Waffen, den Neuling,
Welche dem Kampf nicht waren gewachſen mit Cäſar Auguſtus.
Als mich jedoch fortſcheuchte Philippi's blutiges Schlachtfeld,
Als mir die Schwingen verſchnitten, verbannt ich vom heimiſchen Boden
Und von den heimiſchen Laren, da trieb mich die ſtachelnde Armuth,
Verſe zu machen; doch wenn mir nichts fehlte, ſo würde zu viel es
Nimmer der Nießwurz geben, zu heilen mich, wenn ich verrückt wär'
Und nicht lieber zu ſchlafen gedächte als Verſe zu machen."

gehalten.[1]) Feuriger und sinnlicher ist Sextus Aurelius Propertius (52—16 v. Chr.), der in seinen Elegieen (4 Bücher) die Genüsse und Qualen leidenschaftlicher Verhältnisse darlegt und daneben, nach Art der alexandrinischen Elegiker, episch-gelehrte Anklänge liebt. Publius Ovidius Naso (geb. 43 v. Chr. zu Sulmo, gest. 17 nach Chr. als Exilirter zu Tomi in Pontus) hat eine vielseitige Sammlung von Dichtungen hinterlassen: 1) Drei Bücher der Liebe (Amores), eine poetische Verherrlichung seiner zahlreichen Liebesabenteuer, frisch, keck, strotzend von antiker Lebensfreudigkeit; 2) Heroiden (Heroïdes), 21 poetische Episteln, fingirte Liebesbriefe von Männern und Frauen des heroischen Zeitalters — viel glänzende Rhetorik, wenig Poesie; 3) die Liebeskunst (Ars amandi), ein Lehrgedicht in elegischer Form, des Dichters Hauptwerk, worin er die Ueppigkeit und Frivolität seiner Zeit in ein, dichterisch angesehen, allerliebstes System gebracht hat, das mit allem Aufgebot von Phantasiefülle und allen Mitteln einer biegsamen, Zärtlichkeit hauchenden Sprache den raffinirtesten Genuß predigt, ein Werk, worin „die Wollust sich mit Weihrauchwolken umgibt und die Gemeinheit in tausend schimmernde Leuchtkugeln des Witzes und des Scherzes zerplatzt"; 4) Heilmittel der Liebe (Remedia amoris), eine Art Gegengift gegen das vorhin genannte Werk; 5) Verwandlungen (Metamorphoses, 15 Bücher), eine kunstreich verknüpfte Reihe mythologischer Sagen in äußerst gewandter lyrisch-epischer Behandlung, überquillend von Fülle der Einbildungskraft, — eine Dichtung, in welcher Ovid den gelungenen Versuch gemacht hat, den ganzen Kreis der antiken Mythologie zu einer „göttlichen Komödie" des Alterthums zusammenzufassen; eine Dichtung endlich, welche voll von Stellen ist, die an Bewegtheit, Farbenpracht und Stilglanz ihres Gleichen suchen; 6) Festkalender (Fasti), eine äußerst sinnige, episch-didaktische Erklärung des römischen Kalenders in elegischer Form; 7) Klagelieder (Tristia, 5 Bücher) und 8) Briefe aus Pontus (Epistolae ex Ponto, 4 Bücher), welche beiden Werke den elegischen Katzenjammer schildern, welcher auf den elegischen Rausch folgte, der in den Liebebüchern und in der Liebekunst poetisch gestaltet ist. Betrachten wir die Reihe dieser Dichtungen — kleinere haben wir übergangen — so ergibt sich eine respektable Summe dichterischen Schaffens. Ovid ist der produktivste römische Dichter, und obzwar, genau hingesehen, auch bei ihm der durchgehends weit mehr bloß formale als schöpferische Charakter der römischen Poesie stark hervortritt, so ist doch gewiß nicht zu leugnen, daß er der phantasiereichste

[1]) Quintilian hat bekanntlich den Tibull für den „saubersten und zierlichsten" der römischen Elegiker erklärt (»mihi tersus atque elegans maxime videtur«). Vgl. über diese Gattung der römischen Poesie O. F. Gruppe: „Die römische Elegie", 1838, und über Tibull A. Eberz: „A. T." 1865.

Römer war und ſeine Dichtungen das farbenſatteſte Gemälde einer ſich in Genüſſen überſtürzenden und demnach dem Untergang entgegenſtürzenden Zeit bilden. [1])

Die beim Ovid unter den Kränzen der Freude verborgene dunkle Kehrſeite dieſes Gemäldes zeigen uns die ſpäteren römiſchen Satiriker. Aulus Perſius Flaccus (34—62 n. Chr.) ſuchte in ſeinen 6 Satiren den Mangel poetiſcher Berufung durch eine kraftvolle, auf die Lehren der ſtoiſchen Philoſophie baſirte Polemik gegen die ſittliche Verdorbenheit ſeiner Zeitgenoſſen zu erſetzen. Noch ſchroffer, aber mit größerem Dichtertalent trat Decimus Junius Juvenalis (unter Claudius) gegen die Verworfenheit ſeiner Zeit auf. Seine 16 Satiren, insbeſondere die ſechſte, ſind wahrhaft furchtbare Schilderungen und legen mit rückſichtsloſem Zorn und erſchreckender Anſchaulichkeit die Elendigkeit der Männer und die koloſſale Schamloſigkeit der Weiber, die Habgier, Beſtechlichkeit, Heuchelei, Niedertracht, Geilheit und Frechheit, kurz den ganzen Gräuel moraliſcher Fäulniß bloß, an welcher das kaiſerliche Rom krankte. Juvenal hat die Farben ſehr ſtark aufgetragen; aber wenn man die übereinſtimmenden gleichzeitigen Hiſtoriker als Zeugen abhört, wird man die Richtigkeit ſeiner Farbengebung anerkennen müſſen. Für alle Zeiten ſteht er unbedingt als einer der größten Sittenmaler da und namentlich in ſeiner furchtbaren 6. Satire iſt etwas, iſt viel von dem Geiſte, womit Dante ſein Inferno dichtete, Machiavelli ſeinen Principe ſchrieb und Michel Angelo ſein Weltgericht malte. Die Entrüſtung über die Schmach des Zeitalters, welche in wenigen edleren Seelen glühte, drückte ſogar einer Frau, der Sulpicia, die ſatiriſche Feder in die Hand. Dagegen wälzt ſich Titus Petronius, der am Hofe des Nero Ceremonienmeiſter geweſen ſein ſoll (?), mit äußerſtem Behagen in dem Schmutze der Sittenloſigkeit. Er ſchildert uns in ſeinen berüchtigten »Libri Satiricon« mit märchenhafter Ausgeſchämtheit, aber auch zugleich mit ſtiliſtiſcher Meiſterſchaft, in kecken und frechen, aber gerade durch ihren

[1]) Den koloſſalen Leichtſinn dieſer Zeit hat gewiß keiner zu ſo klaſſiſcher Ausprägung gebracht wie Ovid. Aber wenigſtens war er kein Heuchler. Erklärte er doch offen, ſein liebſter Wunſch wäre, in der „Blüthe ſeiner Sünden" weggerafft zu werden (Amor. II, 10, 22): —

»Felix, quem Veneris certamina mutua perdunt!
Di faciant, leti causa sit ista mei!
Induat adversis contraria pectora telis
Miles et aeternum sanguine nomen emat.
At mihi contingat Veneris languescere motu;
Cum moriar, medium solvar et inter opus!«

grandiosen Kynismus wieder imponirenden Zügen die Zeiten des Tiberius, des Caligula, des Claudius und Nero, der Agrippinen und Messalinen, Zeiten also, wo Laster und Frevel sich zu wahrer Tollheit steigerten, Zeiten, in welchen die Sprösslinge der edelsten Römergeschlechter sich von den erbärmlichsten Tyrannen feige hinwürgen ließen, nachdem sie vor den elendesten Günstlingen im Staube gekrochen; Zeiten, wo ein Caligula es wagen durfte, sich für den alleinigen Herrn des Vermögens aller Römer zu erklären, wo mit der sklavenhaftesten Geduld und Unterwürfigkeit der Männer die ekelhafteste Unzüchtigkeit der Weiber sich verband, wo es guter Ton war, sich öffentlich der naturwidrigsten Bestialität zu ergeben; Zeiten, in welchen Senatoren und Matronen aus den besten Häusern in der Arena erschienen, um gladiatorisch zu kämpfen, wo ihre Söhne und Töchter um Geld die Bühne betraten, wo Jünglinge mit Knaben förmliche Ehebündnisse eingingen, wo sich Frauen von erlauchter Abkunft in den öffentlichen Häusern einquartirten, wo ein Kaiser zur Vermehrung seiner Einkünfte ein Bordell in seinem Palaste errichtete und bei einem von Nero veranstalteten Gelage die vornehmsten Römerinnen allen ohne Unterschied, selbst Sklaven und Gladiatoren, sich preisgaben. Diese Zeiten, wo alle Altersstufen, Geschlechter und Klassen bei hellem Tage in viehischer Genußwuth wetteiferten, stellt Petronius' uns vor Augen. Er braucht seine Schilderungen nicht ausdrücklich satirisch zu betonen, sie sind an und für sich die schrecklichste Satire. In die satirische Färbung spielt auch der Roman des A. Lucius Apulejus (um 120 n. Chr.), betitelt „Der Esel" (Fabularum Milesiarum de asino libri XI.), nachmals „Der goldene Esel" genannt, hinüber. Es ist ein launiges Buch, zwar schwülstig geschrieben, aber manchmal, besonders in der Episode von der Psyche, in reizender Weise an seine Quelle, die heitere Märchenwelt Joniens, erinnernd. In den Gedichten des M. Valerius Martialis (geb. um 40 n. Chr. in Spanien) hat sich das schwere, doppelschneidige Schwert der Satire, wie es Juvenal gehandhabt, zum leichten, aber giftigen epigrammatischen Bolzen verwandelt. Er hat eine starke Sammlung von Epigrammen (14 Bücher) hinterlassen, welche das von dem jüngeren Plinius über ihn gefällte Urtheil bestätigten, daß er nämlich geistreich, witzig und beißend sei und Salz und Galle in seinen Schriften bis zum Ueberfluß sich fänden. Plinius hätte hinzufügen können: auch eine Ueberzahl von Zoten.

Von einer würdigen Pflege der höheren Dichtarten konnte in diesen Zeiten keine Rede mehr sein. Geschrieben, und zwar in Versen, wurde freilich viel, aber gedichtet so viel wie nichts. So in der epischen Gattung, wo nach Vergil M. Annäus Lucanus (geb. 38, auf Nero's Befehl hingerichtet 65 n. Chr.) auftrat und in einem unvollendet gebliebenen Gedicht »Pharsalia« (10 B.) den Bürgerkrieg zwischen Pompejus und Cäsar, welcher

bekanntlich durch die Schlacht bei Pharſalus entſchieden wurde, erzählte. Schon die Wahl des Stoffes beweiſt den Mangel an wahrer Epik und das Gedicht ſchleppt ſich denn auch langweilig durch eine rhetoriſch-prunkvolle Phraſeologie hin. Den alexandriniſchen Epiker Apollonius Rhodios ahmte C. Valerius Flaccus (geſt. 89 n. Chr.) in ſeinem ebenfalls unvollendet gebliebenen „Argonautenzug (Argonautica)“ nach, den Vergil C. Silius Italicus (geb. 25 n. Chr.), der in einem Epos von 17 Büchern (»Punica«) den zweiten puniſchen Krieg abhandelte. Ein jüngerer Zeitgenoſſe der Genannten iſt P. Papinius Statius (geb. 61 n. Chr.), welcher in der gelehrt-epiſchen Manier der Alexandriner eine „Thebais“ und eine „Achilleis“ ſchrieb. Mehr poetiſchen Werth als dieſe Epen haben ſeine Gelegenheitsgedichte und Improviſationen, die er unter dem Titel „Wälder (Silvae)“ zuſammenſtellte. In dem begabten Claudius Claudianus (geb. im 4. Jahrh. n. Chr.) zeigt ſich das letzte Aufflackern der römiſchen Epik nicht nur, ſondern der römiſchen Dichtkunſt überhaupt. Claudianus war ſehr vielſeitig, er ſchrieb mehrere Heldengedichte, Lob- und Schmähgedichte, Idyllien, Epigramme, ſein Hauptverdienſt jedoch beruht auf dem erzählenden Gedicht „Der Raub der Proſerpina (de raptu Proserpinae)“, unbeendigt, aber durch eine Reihe wirklich prächtiger Schilderungen bedeutend.

Noch verſunkener als das Epos erſcheint in der Kaiſerzeit das Drama, welches allmälig zu einer hohlen Floſkelei und Deklamirübung geworden war, indem es, abgeſehen davon, daß ihm rechte Dichterkräfte fehlten, einerſeits durch die luxuriöſen und laſciven Pantomimen vom Theater verdrängt, andererſeits von der zur Mode gewordenen Rhetorik überwuchert wurde. Ein wahrer Ausbund von Afterdramatik oder, genauer bezeichnet, Aftertragik iſt auf uns gekommen in den 10 Tragödien des Seneka (der Stoiker L. A. Seneka, Nero's Lehrer und Opfer? oder deſſen Vater M. A. Seneka? oder ein ſonſt gänzlich Unbekannter dieſes Namens?). In dieſen Schauerſtücken verbindet ſich die Phantaſie eines Schlächters mit dem Pathos eines Marktſchreiers und die aufgedunſene Nichtigkeit der Charakteriſtik, die Schwammigkeit der aufgedonnerten Leidenſchaft werden durch die rhetoriſche Glätte der Diktion, ſowie durch einzelne geſchickte Motivirungen, durch einzelne theatraliſch wirkſame Wendungen oder durch die reichlich eingeſtreuten Prunkſtücke von Schilderungen keineswegs verdeckt oder vergütet.

Neben dem hiſtoriſchen Epos und dem rhetoriſchen Drama — die eigentliche Lyrik war längſt verſtummt — fand in der ſpäteren Literaturperiode beſonders die Didaktik Pfleger. Auch hier waren die Alexandriner Vorbilder und nach ihnen modelte ſich die didaktiſche Dichterei des Aemilius Macer (über Kräuter, Vögel u. dgl.), des Cäſar Germanicus, der das aſtronomiſche Gedicht des Aratos lateiniſch bearbeitete, des Gratius Fa-

liscus (über die Jagd), des Columella (Gartenbau), des Manilius (über Sternkunde). Im Verlaufe der Zeit wurde diese Didaktik immer trockener und pedantischer; so in der „Metrik" des Terentius Maurus im 3. Jahrhundert, in den hexametrischen Abhandlungen des Sammonicus über Arzneikunde und des Nemesianus über Jagd und Vogelfang. Das didaktische Reisetagebuch des Rumatianus in Distichen erregt nur durch den Groll des Dichters gegen das Christenthum einige Aufmerksamkeit und ebenso unbedeutend ist ein beschreibend didaktisches Gedicht über die Meeresküste von Kadix bis Marseille von Avienus. In den Anfang der Kaiserzeiten zurück fällt die lateinische, metrische Bearbeitung der äsopischen Fabeln durch einen gewissen Phädrus, Freigelassenen des Augustus. Seine in Jamben geschriebene Fabelnsammlung erhielt eine, freilich sehr geschmacklose Vervollständigung durch des Avianus (wahrsch. im 4. Jahrh. n. Chr.) Bearbeitung weiterer 42 äsopischer Fabeln in Distichen. Das Idyll gehört ebenfalls mit zu den poetischen Gattungen, welche gegen den Untergang des Römerreiches hin noch einige talentvollere Bearbeiter fanden. Es waren jedoch diese späteren Idylliendichter bloße Nachahmer Vergils, also Nachahmer eines Nachahmers. Unbedeutend ist der affektirte Calpurinius Siculus, von welchem 11 Idyllien erhalten sind; in den idyllischen Gemälden des Decimus Magnus Ausonius (geb. 309 n. Chr.) regt sich dagegen ein besserer Geist, der besonders in seinem beschreibenden Idyll „Die Mosel (Mosella)" Anklänge echter Dichterbegabung verräth. Ausonius und Claudianus beschließen demnach ehrenhaft die römische Poesie.

2) Die römische Geschichtschreibung, Redekunst und Epistolographie.

Ihre Philosophie, ihre Poesie und ihre bildende Kunst entlehnten die Römer von den Griechen; die Geschichtschreibung, die Staats- und Gerichtsberedsamkeit, sowie die Rechtswissenschaft, bildeten sie selbstständig aus, obgleich auch auf diese Literaturgattungen, insbesondere auf die Historiographie, hellenische Muster augenscheinlich formgebend eingewirkt haben. Geschichtschreibung, Beredsamkeit und Jurisprudenz standen jedoch mit dem römischen Staatsleben in so organischem Zusammenhange, waren so eigentlich die geistigen Hebel der Staatspraxis, daß sich ihre nationale Entwickelung und kunstmäßige Vollendung aus dem Verlaufe der römischen Geschichte mit Nothwendigkeit ergab und ergeben mußte.

Den Anfang der römischen Historik hat man (Niebuhr) schon in den alten Volksliedern der Römer finden wollen, welche Annahme jedoch der

feststehenden Thatsache widerspricht, daß die Römer überhaupt erst weit später, durch die Bekanntschaft mit der griechischen Literatur nämlich, zu schriftstellerischer Thätigkeit angeregt wurden. Will man daher nicht einige alte Staatsschriften (die Handelsverträge Roms mit Karthago aus den Jahren 509 und 347 v. Chr. u. s. w.) für den Beginn der römischen Geschichtschreibung ansehen, so wird man als solchen die Arbeiten der Annalisten gelten lassen müssen. Der erste dieser Jahrbücherschreiber, welche die Nationalgeschichte nach mündlichen Ueberlieferungen und in rohem Stil erzählten, war G. Fabius Pictor (220 v. Chr.). Nach ihm waren als Annalisten thätig: L. Cincius Alimentus, M. Portius Cato Censorius (236—150), L. Cölius Antipater, L. Junius Gracchanus, L. Cornelius Sisenna und andere, bis herab auf Asinius Pollio und L. Fenestella, die zur Zeit des Augustus lebten. Die älteren Annalisten begannen ihre Erzählung gewöhnlich mit Aeneas und fußten daher entschieden in der Sagengeschichte, die jüngeren aber hielten sich mehr an die Darstellung der Ereignisse ihrer eigenen Zeit.

Planmäßige, bewußte Geschichtschreibung begegnet uns zuerst in des Julius Cäsar (100—44 v. Chr.) memoirenartigem Werk „Vom gallischen Krieg (Commentarii de bello gallico)", worin der berühmte Heerführer in klarem Vortrag und mit liebenswürdiger Offenheit das beschreibt, was er selbst gesehen oder wenigstens von zuverlässigen Leuten gehört und was er gethan hat. Das 8. Buch dieses Werkes, sowie die seinem Verfasser zugeschriebenen historischen Berichte über den alexandrinischen, afrikanischen und hispanischen Krieg (de bello alexandrino, africano et hispaniensi) rühren nicht von Cäsar her und schon im Alterthum wurde ein gewisser Oppius oder Hirtius als Urheber derselben genannt. Das 8. Buch vom gallischen Kriege, sowie die Schilderung des alexandrinischen ist mit Bestimmtheit dem Hirtius anzueignen. Ein Zeitgenosse Cäsars war Cornelius Nepos, der unter Augustus starb. Von seinen umfassenden historischen Arbeiten (Annales; Exemplorum libri; Libri virorum illustrium) sind nur magere Bruchstücke vorhanden und das unter seinem Namen bekannte Buch, „Lebensbeschreibungen berühmter Feldherrn (de vita excellentium imperatorum)", ist entweder geradezu als das Machwerk einer späteren Zeit oder wenigstens als die nicht sehr gelungene Umarbeitung eines von Nepos herrührenden Buches durch einen Spätern (Aemilius Probus unter Theodosius d. Gr.) anzusehen. Durch C. Sallustius Crispus (geb. 85 v. Chr.) wurde die eigentliche historische Kunst in die römische Literatur eingeführt. In seinen Geschichtewerken, von denen uns leider nur die beiden kleinen: „Der katilinarische Krieg (bellum Catilinarium)" und „Der jugurthinische Krieg (bellum Jugurthinum)" erhalten sind, zeigt sich zuerst durchdachte Komposition, pragmatische Entwickelung und künstlerische

Rundung, zu welcher vornehmlich die eingewebten Reden beitragen. Bewundernswerth ist sein psychologischer Scharfblick, sowie die echtrömische Tüchtigkeit seiner Gesinnung, womit er seine erschlaffenden Zeitgenossen unaufhörlich auf das Princip des wahrhaften Römerthums, auf die alle Tugenden in sich schließende Mannhaftigkeit (»virtus«) hinweist, und ebenso bewundernswerth ist sein solcher Gesinnung entsprechender Stil, dessen energischer Lakonismus ganz eigenthümlich ergreift. Strebt Sallust nach ethischer Wirkung, so hat Titus Livius (geb. 59 v. Chr. zu Padua, daher sein Beiname Patavinus) mehr die ästhetische im Auge. Livius wurde durch seine „Römische Geschichte (Historiae romanae libri 142)", welche die Geschichte Roms von der Erbauung der Stadt bis zum Tode des Drusus (10 v. Chr.) darstellte, leider aber nicht vollständig (B. 1—10, B. 12—45, ein Fragm. vom 91. und vom 120. B.) auf uns gekommen ist, der populärste Historiker seines Volkes. Ich möchte ihn den römischen Thiers nennen. Denn ein glänzender Erzähler wie dieser, ist er auch nicht viel gründlicher. Seine Darstellung ist, in absichtlicher Schonung der herkömmlichen Geltung der Sage und des religiösen Mythus, lange nicht kritisch genug und sein Stil fällt im Streben nach Volksthümlichkeit zu sehr ins Rhetorische; allein seine Charakterschilderei und Schlachtenmalerei sind vortrefflich. Seine Erzählung der Urgeschichte Roms wurde bekanntlich von der historischen Kritik unserer Tage hart mitgenommen und ist ihr insbesondere von Niebuhr und Mommsen bloß die Geltung einer epischen Dichtung beigelegt. Unbedeutend erscheinen neben Livius Trogus Pompejus, der unter Augustus eine allgemeine Weltgeschichte verfaßte, die wir nur in dem später von Justinus angefertigten Auszug kennen, und C. Vellejus Paterculus, der unter Tiberius im unterthänigen Hofhistoriographenstil einen Abriß der römischen Geschichte schrieb. Unter Tiberius soll auch der Anekdotenstoppeler Valerius Maximus gelebt haben. Ungewiß ist das Zeitalter des Q. Curtius Rufus, den einige in die Regierung des Augustus oder Tiberius oder Claudius, andere viel später setzen und dem eine romanhafte Geschichte Alexanders des Großen (»De rebus gestis Alexandri M.«) zugeschrieben wird, in welcher man übrigens auch ein Produkt des Mittelalters hat erkennen wollen.

Die höhere Geschichtschreibung Roms fand in Cornelius Tacitus (wahrsch. 54 n. Chr. geb.) ihren glänzenden Kulminationspunkt und ihren Abschluß zugleich. In knappgeschürztem, tapferem, ironisch angehauchtem Stile schrieb Tacitus in seinen „Historien (Historiarum libri 5)" die römische Geschichte von Galba bis auf Domitian und in seinen „Annalen (Annales", 16 B., unvollständig erhalten) vom Tode des Augustus bis auf Nero. Man wird ihm nicht gerecht, wenn man ihn nur den großen oder auch den größten Koloristen unter den Historikern nennt. Er war mehr

als das: er war das Gewiſſen ſeiner Zeit. Gerade an dem düſteren Ernſt, an der tragiſchen Strenge ſeiner ſittlichen Weltanſchauung hat aber eine ſpätere Zeit — ich meine insbeſondere die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts — ſtarken Anſtoß genommen. Die ſittliche Gleichgiltigkeit und politiſche Charakterloſigkeit, wie ſie durch eine höfiſche, angeblich „objektive" Hiſtorik gepredigt und gefördert wurden, ſie konnten es nicht verwinden, daß Tacitus den Laſtern und Freveln ſeiner eigenen Zeit das brandmarkende Glüheiſen aufgedrückt hatte. Daher verſuchte ſich eine bis zum Läppiſchen gehende Originalitätsſucht in ſogenannten „Rettungen". Zunächſt in Rettungen von durch den Glutgriffel des Tacitus Gebrandmarkten, z. B. des Tiberius, um deſſen widertaciteiſche Verherrlichung ſich namentlich Adolf Stahr große Verdienſte erwarb. Solche „Rettungen" wurden dann förmlich Mode und mit der Zeit wird man es ja wohl erleben, daß auch die Cartouche und Schinderhannes, die Pompadour und Dubarry „gerettet" werden. Einen Ariſtokraten heißt man den Tacitus mit Fug; nur darf dies ſelbſtverſtändlich nicht im junkerhaften Sinne gemeint ſein. Er war ein Ariſtokrat, wie das eben jeder iſt, welcher ſich mit nur allzu wohlbegründeter Verachtung von dem Pöbel, von dem vornehmen wie von dem geringen, abwendet. Auch ein Schwarzſeher iſt er geweſen, wenn man nämlich unter einem Schwarzſeher einen Wahrſeher und Wahrſager verſteht; — ein Schwarzſeher, wie es jeder Mann von Geiſt, Herz und Ernſt ſein oder werden muß, welcher die liebe Menſchheit näher kennen zu lernen Gelegenheit hatte und demnach erkannte, daß die Geſellſchaft oben aus Selbſtſucht, mitten aus Feigheit und unten aus Gemeinheit zuſammengeſetzt iſt und daß der Deſpotismus niemals aus der Welt verſchwinden kann, weil ihm ſeine Vorausſetzungen, der Afterglaube und die Niederträchtigkeit der Völker, niemals fehlen werden. Tacitus erſcheint in ſeinen Werken als ein durchaus ſelbſtſtändiger, ſcharfer und mit allen Schätzen der Bildung ſeiner Zeit ausgerüſteter Geiſt, als eine große Römerſeele, die den nahenden Untergang Roms prophetiſch erſchaut und die Urſachen und Verurſächer dieſes dräuenden Geſchickes mit rückſichtsloſer Gerechtigkeit richtet. Seine römiſchen Geſchichten ſind, ebenſo wahr als poetiſch, gleichſam eine patriotiſche Elegie auf den Fall der weltgebietenden Stadt und es glüht in ihnen eine Flamme verhaltenen Zornes, welche die Ereigniſſe, die ſie ſchildern, in der ergreifendſten Beleuchtung zeigt. Als eine Tendenzſchrift von hohem Werthe iſt ſein Buch über die damaligen Zuſtände Deutſchlands (»De situ, moribus populisque Germaniae«) zu betrachten, in welchem er der Krankheit römiſcher Civiliſation die Geſundheit halbbarbariſchen Naturlebens entgegenſtellte. Für ſein Jugendwerk iſt die Biographie des Julius Agricola (»Vita Julii Agricolae«) anzuſehen, ein Muſter biographiſcher Kunſt und ein wahrhaft erhebendes Lebensbild aus der antiken Welt. Gar nicht erhebend, aber für die Kenntniß der Zeit

und ihrer Sitten sehr wichtig sind die Biographieen der 12 ersten Kaiser (»Vitae XII imperatorum«) von C. Suetonius Tranquillus, welcher zur Zeit Trajans und Hadrians lebte (etwa 75—160 n. Chr.), eine encyklopädisch-literarische Thätigkeit entwickelte und für sein erwähntes Hauptwerk als kaiserlicher Geheimsekretär, was er eine Weile war, über ein Quellenmaterial verfügte, das nicht leicht zugänglich war. Von den späteren römischen Historikern reichte keiner mehr an die früheren hinan, obzwar wir dem einen oder dem anderen der späteren immerhin dankbar sein müssen für die Ueberlieferung von Nachrichten, welche wir sonst nirgendwo finden. Erwähnenswerth sind von diesen Geschichtschreibern und Antiquaren — mitunter waren sie im besseren Falle Kompilatoren, im schlimmeren Plagiatoren — Julius Florus (»Epitomae de T. Livio bellorum omnium annorum«, also ein Auszug aus des Livius römischer Geschichte), Aulus Gellius (um 115—165 n. Chr., »Noctes atticae«, ein fleißig zusammengelesenes Allerlei über Sprache und Literatur, Philosophie, Rechtswissenschaft und Naturgeschichte, kulturhistorisch von Werth), Flavius Eutropius (unter Valens, »Breviarum ab urbe condita«, ein brauchbarer Abriß der römischen Geschichte), Ammianus Marcellinus (um 330—400 n. Chr.) »Rerum gestarum libri XXXI«, eine Fortsetzung der „Historien" des Tacitus von Nerva bis Valens, von welcher jedoch die 13 ersten Bücher verloren gegangen, wichtig für die Kenntniß von des Verfassers eigener Zeit, mit Kenntniß und Wahrhaftigkeit geschrieben, aber durch die Dunkelheit und Geziertheit des Stils eine Geduldprobe für den Leser) und endlich Paulus Orosius (um 415 n. Chr.), welcher den römischen Historikern freilich nur darum beigezählt werden kann, weil er lateinisch schrieb. Denn er war ein fanatischer Christ und verfasste seinen Abriß der Geschichte von Adam bis zum Jahre 410 n. Chr. (»Historiarum libri VII«) ausdrücklich „wider die Heiden" (adversus paganos). Im übrigen bleibt das Buch merkwürdig als erster ungefüger Versuch einer Universalgeschichte.

Geläufigkeit der Rede und Klarheit des Vortrags waren während der Zeiten der römischen Republik Eigenschaften von großem Werthe; denn die Beschlüsse des Senats und der Volksversammlungen gingen aus mündlichen Verhandlungen hervor, auf welche talentvolle Redner nothwendigerweise Einfluß haben mußten. Wie aber die Römer alles, was auf den Staat Bezug hatte, eifrigst pflegten, so widmeten sie auch der Beredsamkeit schon frühe großen Fleiß, studirten die Reden der Griechen und brachten das ursprünglich so harte und spröde Metall des lateinischen Idioms durch beharrliche Uebung in rhetorischen Fluß. Von Appius Claudius Cäcus und M. Portius Cato Censorius an zieht sich durch die römische Geschichte eine Reihe trefflicher Redner, aus welcher das Brüderpaar Tiberius Sempronius Gracchus und Cajus Gracchus, die hochherzigsten

Römer, sowie M. Junius Brutus hervorglänzen, bis die Redekunst in Marcus Tullius Cicero (geb. zu Arpinum 106, erm. 43 v. Chr.) ihren Vollender fand. Dieser berühmte, wenn auch mit manchem Charaktermakel behaftete Staatsmann, den nach seiner Ermordung durch die Schergen des Triumvir Antonius sein Feind Augustus durch die Worte ehrte: „Er war ein guter Bürger und liebte sein Vaterland herzlich" — hat nicht nur den rhetorischen Stil, sondern die Prosa der lateinischen Sprache überhaupt auf die höchste Stufe kunstmäßiger Vollendung erhoben („Ciceronisches Latein"). Genährt mit der Milch griechischer Philosophie, die er freilich in seinen philosophischen Schriften arg verwässerte, erwies Cicero in seinen zahlreichen Werken die umfassendste wissenschaftliche Bildung, welche je ein Römer erreichte. Als Philosoph ohne alle spekulative Tiefe, welche seinen Landsleuten überhaupt schlechterdings versagt war, hat er dagegen als Redner theoretisch und praktisch muster- und maßgebend gewirkt. Die Theorie und Geschichte der Redekunst entwickelte er fein, lehrreich und anregend in verschiedenen seiner Schriften (»De Oratore« — »Brutus seu de claris oratoribus« — »Orator sive de optimo genere dicendi« — »Topica ad C. Trebatium« — »Partitiones oratoriae«) und die Richtigkeit seiner Theorie bewies er in 116 glänzenden Staats- und Gerichtsreden, von denen 56 (meist vollständig) auf uns gekommen sind. Die höchsten Triumphe als Redner feierte Cicero in seinen Anklage- und Strafreden gegen Verres, Catilina und Antonius. In der Kaiserzeit sank die römische Redekunst zur Deklamationsübung und panegyrischen Schmeichelei herab, welche in den ursprünglich von griechischen Sophisten errichteten Rednerschulen systematisch betrieben wurden. Diese Afterberedsamkeit fand in M. Fabius Quintilianus (geb. 42 n. Chr.), welcher im 10. Buche seines Lehrgebäudes der Rhetorik (»Libri XII institutionis oratoriae«) auch eine kritische Uebersicht der griechischen und römischen Literatur zu geben versuchte, und in dem Panegyriker L. Plinius Cäcilius Secundus (geb. 62 n. Chr., zubenannt Junior zum Unterschied von seinem Oheim, dem Naturhistoriker L. Plinius Secundus), ihre begabtesten Repräsentanten. An Cicero's Namen knüpft sich auch die römische Epistolographie, denn dieser Meister des Stils hat die Briefform zur literarischen Geltung gebracht. Eine reichhaltige Korrespondenz ist von dem großen Redner auf uns herabgekommen und seine zahlreichen Briefe an Mitglieder seiner Familie, sowie an verschiedene seiner Freunde, namentlich an Atticus, sind von bedeutendem zeit- und kulturgeschichtlichen Werth. Die Briefschriftstellerei trat dann später als ein selbstständiger Literaturzweig auf, in welchem besonders die philosophischen und sittenmalenden Briefe (»Epistolae ad Lucilium«) des L. Annäus Seneca (geb. 2, auf Befehl Nero's durch Selbstmord gest. 65 n. Chr.) und die in 10 Büchern zusammengestellten polyhistorischen des jüngeren

Plinius von bleibender Bedeutung geworden ſind. Die berühmteſten Stücke der plinius'ſchen Korreſpondenz ſind zweifelsohne jene, wo er (lib. VI, 16, 20) den Ausbruch des Veſuvs i. J. 79 n. Chr. ſchildert, wobei die Städte Herculanum und Pompeji zu Grunde gingen und des Verfaſſers Oheim, der ältere Plinius, den Tod fand, und weiterhin die Depeſche, in welcher Plinius als Statthalter von Bithynien über die Chriſten in ſeinem Verwaltungsſprengel dem Kaiſer Trajan Bericht erſtattete (lib. X, 96).

Zweites Buch.

I.

1) Das Chriſtenthum, die Poeſie der Kirche und die neulateiniſche Dichterei.
2) Der Romanismus, die Romantik und das Ritterthum.
3) Das mittelalterliche Theater.

II.

Die romaniſchen Länder:

1) Frankreich; 2) Italien; 3) Spanien; 4) Portugal.
(Anhang: Romänien und Romaniſch-Graubünden.)

Erstes Kapitel.

1.

Das Christenthum, die Poesie der Kirche und die neulateinische Dichterei.

Wir sahen in den Schriften eines Lukian, Juvenal und Petron, eines Tacitus und Sueton die Darlegung vom Zersetzungsproceß der antiken Welt. Die letzte Stunde einer so abgelebten und in völligen Marasmus übergegangenen Gesellschaft mußte endlich schlagen. Der Keim einer neuen, die christliche Idee, war in den Zeiten des römischen „Kaiserwahnsinns" mälig zu einer unwiderstehlichen geistigen Revolutionsmacht herangewachsen, welche von innen heraus das sociale Gebäude des Alterthums aus Rand und Band hob, so daß ein Theil desselben nach dem andern unter dem Ansturm der germanischen Völker, unter dem Orkan der Völkerwanderung rettungslos in Trümmer ging.

Aus dem ungeheuren, vier oder fünf Jahrhunderte erfüllenden Wirrsal, welches die Kultur der alten Welt völlig zerstören zu wollen schien, hatten sich zuletzt an der Gränzscheide des 8. und 9. Jahrhunderts zwei herrschende Einrichtungen eines neuen Weltalters erhoben, das römische Papstthum und das germanisch-römische Kaiserthum, die beiden Angelpunkte, um welche das Mittelalter sich drehte. Diese große Periode der Weltgeschichte kann, aller absichtlichen oder unabsichtlichen Schönfärberei derselben ungeachtet, einem ruhigen Betrachter von heutzutage nur als eine barbarische erscheinen, obzwar es thöricht wäre, den Menschen des Mittelalters einen Vorwurf daraus zu machen, daß sie fühlten, dachten und handelten, wie die bestimmenden Ideen von damals es gewollt haben.

Die Leitung der Geister hatte die Kirche. Sie war Jahrhunderte lang die Bewahrerin und Spenderin der Bildung. Es liegt aber in der Natur alles Dogmatismus, den Vorschritt nur so lange zu wollen und zu fördern, bis der Sieg seiner Anschauungen entschieden ist. Sobald die Kulturarbeit darüber hinauszugehen sich anschickt, wird er ihr unerbittlicher Gegner.

Dieſe traurige Wahrheit zeigt uns die Geſchichte der Kirche; nicht etwa nur die der römiſch-katholiſchen oder byzantiniſch-griechiſchen, ſondern eben ſo ſehr die der lutheriſchen, kalviniſchen und anglikaniſchen, welche letztgenannte die herzloſeſte, ſervilſte und unfruchtbarſte aller chriſtlichen Kirchen war und iſt. Es kann nicht im entfernteſten bezweifelt werden, daß die unermeſſlichen materiellen und intellektuellen Bildungsreſultate, welche während der drei jüngſten Jahrhunderte in Europa gewonnen wurden, nicht mittels, ſondern recht eigentlich trotz der Kirche errungen worden ſind. Sie ſtemmte und ſtemmt ſich überall nach Kräften dem naturgemäßen und unabänderlichen Entwickelungsgange der Menſchheit entgegen. Kein Wunder daher, daß ſie längſt nicht mehr durch die Selbſtherrlichkeit ihrer Idee, ſondern nur noch einerſeits durch die Denkfaulheit und Unwiſſenheit der Maſſen, andererſeits durch polizeilichen Schutz exiſtirt. Mit der nur noch nothdürftig zuſammenhaltenden Form des modernen Polizeiſtaates wird auch die Macht der Kirche zuſammenbrechen und Redensarten wie vom ewigen Fels Petri u. dgl. m. werden gegen die Gewalt der Thatſachen nichts vermögen. Die ethiſche Seele des Chriſtenthums wird bleiben, weil ſie ewigmenſchlich iſt; aber der dogmatiſche Leib wird in dem immer heftiger werdenden Zuſammenſtoß mit der modernen Kultur zu Staub zerfallen.

Das Urchriſtenthum hat die antike Welt beſiegt mittels der Hoheit und Energie ſeiner Sittenlehre. Das Urchriſtenthum war eine durch die weltgeſchichtliche Nothwendigkeit vorgeſchriebene Reaktion des Spiritualismus gegen einen übermächtig, ja raſend gewordenen Senſualismus. Es verordnete der Menſchheit, als ſich der Karneval der römiſchen Kaiſerzeit bis zur wahnſinnigen Orgie hinaufgeſteigert hatte, eine trübſälige, aber heilſame Faſtenkur. Wie es jedoch zu gehen pflegt, wenn ein neues Princip in der ganzen Friſche, Herbigkeit und Ausſchließlichkeit ſeiner Jugendkraft gegen ein altes anſtürmt, ſo ging es auch hier. „Das Chriſtenthum — ſagt Jean Paul — vertilgte wie ein jüngſter Tag die ganze Sinnenwelt mit allen ihren Reizen, es drückte ſie zu einem Grabeshügel, zu einer Himmelsſtaffel und Schwelle zuſammen und ſetzte eine neue Geiſterwelt an die Stelle. Die Dämonologie wurde die eigentliche Mythologie der Körperwelt und Teufel als Verführer zogen in Menſchen- und Göttergeſtalten: alle Erdengegenwart war zu Himmelszukunft verflüchtigt.“ Es gab eine Zeit, wo das mehr als bloße Tendenz, wo es Wirklichkeit war. Demnach mußte das Verhalten des Chriſtenthums zur Kunſt und Wiſſenſchaft anfänglich ein durchaus feindliches ſein. Durch erlittene Verfolgungen zur einſeitigſten Unduldſamkeit geſtachelt, kehrte ſich das mächtig gewordene Chriſtenthum voll blinder Wuth gegen die antiken Kulturſchätze. Zerſtörung bezeichnete den Pfad des triumphirenden neuen Glaubens. Banden raſender Fanatiker brachen aus der Einſiedler- und Kloſterwelt der thebaiſchen Wüſteneien hervor und ſtürzten

sich, bornirte Bischöfe an ihrer Spitze, auf die Schätze antiker Kunst und Wissenschaft. Die edelsten Bauwerke und Gebilde der Kunst erlagen der Zertrümmerung durch stupide Mönche, die unschätzbarsten Bibliotheken gingen durch diese Eiferer in Flammen auf [1]), die herrlichsten Ueberlieferungen poetischer Begeisterung und philosophischen Denkens wurden von den frommen Kirchenvätern mit dem Stämpel der Sündhaftigkeit bezeichnet und als Werke des Satans verflucht. Auf den Ruinen eines heiteren Lebensdienstes erhob sich der Kultus des Todes und Moders, an die Stelle der schönen Göttergestalten trat der ekelhafte Reliquienplunder der „heiligen Leiber". Sobald jedoch diese Saturnalien des Fanatismus vorüber waren, mußte es jedem Denkenden klar werden, daß die Begründung einer die bisherige Kulturarbeit verneinenden, specifisch-christlichen Kultur nur eine ganz unhaltbare Illusion sei. Man mußte sich alles Hochmuths christlicher Abstraktion ungeachtet schon dazu bequemen, die Materialien eines neuen Bildungsbau's bei den vor kurzem noch so unmäßig verachteten Heiden zusammenzusuchen. Noch mehr: da sich nämlich das Bedürfniß, die neue Religion mythologisch auszubilden, unabweislich geltend machte, so stand man nicht an, bei den vonseiten der Kirchenväter so heftig vermaledeiten antiken Dichtern sehr umfassende mythologische Anleihen aufzunehmen, um damit den christlichen Olymp zweckdienlich auszustatten.

Indessen hat das Christenthum, wie wir sehen werden, erst in seiner Erscheinungsform als katholische Kirche dieses Beginnen folgerichtig durchgeführt, während das Urchristenthum in seiner asketischen Strenge vor einer künstlerischen Ausbildung der Lehre und des Kultus noch zurückschrack und sich, wie gegen das Leben selbst, so auch gegen die Blüthe desselben, die Kunst, feindlich verhielt. Das bestimmte denn auch den Ton der urchristlichen Poesie, welche ihre Inspiration aus der alttestamentlichen schöpfte. Das visionäre Element der Prophetie erzeugte zur Zeit Nero's christlicherseits das ungeheuerliche Gedicht der „Offenbarung Johannis" (Apokalypse), in welchem eine tollgewordene Phantasie groteskisirt, und die Psalmen gaben der christlichen Lyrik einen Grundklang, welcher der zerknirschten Abwendung von dem „Jammerthal" der Erde ganz entsprach. Die Form der ältesten Poeten des Christenthums war eine Reminiscenz der antiken Formen und blieb es noch lange; den Inhalt bildeten hauptsächlich Paraphrasen der Evangelien, später auch Biographieen der Märtyrer, aus welchen im Verlaufe der Zeit

---

[1]) So wurde die höchst werthvolle Bibliothek im Serapeum zu Alexandria von dem dortigen Erzbischof Theophilus i. J. 389 zerstört. „Noch beinahe zwanzig Jahre später erregte der Anblick der leeren Fächer das Bedauern und die Entrüstung jedes Beschauers, dessen Gemüth nicht gänzlich durch religiöse Vorurtheile mit Blindheit geschlagen war." Gibbon, Decline and Fall of the Rom. Emp. Chap. 28.

ein blödſinnig-aftergläubiſcher Legendenwuſt entſtanden iſt. Daneben wurden ſehr viele Hymnen gedichtet, welche das Lob des Heilands verkündigten, ihn bald unter dem Bild eines die Heerde der Gläubigen weidenden Hirten feiernd, bald unter dem eines Lammes, des Opferlammes, welches „hinwegnahm die Sünden der Welt". Auch dem heiligen Geiſte ward in dieſer urchriſtlichen Hymnik viel gehuldigt, wogegen Gottvater mehr zurücktrat. Es lag in der Sache, daß dieſe ganze Dichterei ſehr dünn und monoton ſein mußte. Wenn ſich derſelben da oder dort einmal ein naturgemäßer, menſchlicher Ton beimiſchte, galt das für eine Sünde. So wurde der früheren Ortes erwähnte Biſchof Heliodoros von ſeinem Biſchofsſitz geſtoßen, weil er den Roman „Theagenes und Charikleia" geſchrieben hatte.

Der älteſte chriſtliche Geſang erhob ſich in der griechiſchen Kirche. Seine Hauptrepräſentanten, in deren Hymnen mit dem Element hebräiſcher Pſalmenlyrik noch einigermaßen die Einfachheit und Würde helleniſcher Form ſich vereinigte, ſind der Kirchenvater Klemens von Alexandria (um 200), welchem ſeine berühmte Hymne „An den Erlöſer" Anſpruch gibt auf den Ruhm, der älteſte chriſtliche Dichter zu ſein; dann Gregorios, Biſchof zu Nazianz (ſt. 391), welchem die Autorſchaft des älteſten chriſtlichen Drama's zugeſchrieben wird, das den Titel „Der leidende Chriſtus" (*Χριστὸς πάσχων*) führt und zu einem Drittel aus euripideiſchen Verſen zuſammengeſtoppelt iſt; [1]) ferner Apollinaris aus Laodikeia, Syneſios aus Kyrene (ſt. um 431) und Methodios von Patara. Eine ganz dumme Machenſchaft ſind die ſogenannten „Homerokentra", eine aus homeriſchen Verſen mit veränderten Namen zuſammengemantſchte Lebensbeſchreibung Chriſti, welche ein gewiſſer Pelagios (im 5. Jahrh.) begonnen haben ſoll und die von der gelehrten Gattin des Kaiſers Theodoſius II. Eudokia fortgeſetzt und vollendet wurde. Die römiſche (abendländiſche) kirchliche Dichtung, welcher vonſeiten des deutſchen Literarhiſtorikers Ebert eine neue, gründliche

[1]) Vgl. Elliſſen, Analekten der mittel- und neugriech. Literatur, 1. Thl., wo ſich Original, Ueberſetzung und literarhiſtoriſche Erörterung des Stückes finden. Es iſt eine literargeſchichtliche Merkwürdigkeit, aber ohne poetiſchen Werth. Die Tragik darin wirkt manchmal ſehr unfreiwillig komiſch. So z. B. wenn die Mutter des Heilands (V. 267) die jüdiſche Zimmermannsfrau, nicht nur im Stile, ſondern auch mit den Worten des Euripides die helleniſche Göttin Muttererde und den Sonnengott Helios anruft („*ὦ Γαῖα μῆτερ Ἡλίου τ' ἀναπτυχαί*," cet.). Die arme „Gottesgebärerin" erſcheint in Folge der Unbehilflichkeit des Verfaſſers überhaupt mitunter in einem Lichte, das wenig zu ihrer mythologiſchen Würde paſſt. So wenn der „Chor" gegen die allerdings fürchterlich Redſelige gelegentlich den reſpektwidrigen Ausfall thut: —

„*τί τοῦσδε κινεῖς κἀναμαχλεύεις λόγους;*
ὄλωλέ σοι παῖς, καὶ κινεῖς πολλοὺς λόγους.
(Wie magſt alſo bombaſtiſiren du allfort?
Dir ſtirbt der Sohn, du aber ſchwatzeſt immerzu.)"

und umfaſſende Darſtellung zutheil geworden,[1]) begann mit dem Kirchenvater Tertullianus (ſt. 220), deſſen Richtung eine vorherrſchend didaktiſch-epiſche war, in welcher ihm Lactantius, Juvencus und andere folgten. Die Lyrik, der eigentliche Kirchengeſang, wurde jedoch erſt durch den berühmten mailänder Biſchof Ambroſius (ſt. 397) in den lateiniſchen Kult eingeführt. Ob übrigens der unter dem Titel „Ambroſianiſcher Lobgeſang (Te deum laudamus)" allbekannte Hymnus von Ambroſius verfaſſt ſei, kann nicht mit Beſtimmtheit behauptet werden. Des Ambroſius Bemühungen um die Würde und Schönheit des kirchlichen Geſanges wurden von dem Papſt Gregor I., der in ſeinen Morgen- und Abendliedern als begabter Versmacher ſich erwies, aufgenommen und fortgeführt. Von großem Einfluß auf ſeine und die Folgezeit war das theils in Verſen, theils in Proſa verfaſſte Buch des Severinus Boëthius (ſt. 524) „Von den Tröſtungen der Philoſophie (de consolatione philosophica)". Mit dem elften Jahrhundert, wo der Sieg der römiſchen Kirche entſchieden war, begann ſie ihren Geſang am machtvollſten zu entfalten. Aus dieſer Zeit ſtammt das berühmte Requiem »Dies irae«, welches wahrſcheinlich Thomas von Celano gedichtet hat; etwas ſpäter feierte Thomas von Aquino das neuaufgekommene Fronleichnamsfeſt in einem myſtiſchen Hymnus, Bernhard von Clairvaux verkündete im Liede eine Art chriſtlichen Stoicismus,[2]) der Mönch Jakobonus ſang ſein rührendes »Stabat mater« und der Kardinal Damiani entfaltete in ſeiner Hymne auf die Freuden des Paradieſes eine Glut der Phantaſie und Pracht der Malerei, welche gegen die ſonſtige dürre Abſtraktion der chriſtlichen Poeſie wohlthuend abſticht und einigermaßen an die Schilderung erinnert, die der Koran vom Paradieſe der Muſlim entwirft.[3])

Aus der römiſch-kirchlichen Dichtung ging die neulateiniſche Poeſie hervor, welche ſich in der gelehrten Welt bis ins 18. Jahrhundert herab fortſetzte, indem ſie ſich im Verlaufe der Zeit von der Kirchlichkeit emancipirte

---

[1]) Geſchichte der chriſtlich-lateiniſchen Literatur, von Adolf Ebert, 1874 fg.

[2]) Deſſen Lehren ſich zuſammenfaſſen in der energiſchen Schlußſtrophe:

»Nil tuum dixeris, quod potes perdere!
Quod mundus tribuit, intendit rapere.
Superna cogita, cor sit in aethere:
Felix qui poterit mundum contemnere.
(Was ſich verlieren läſſt, eigne ſich keiner an!
Die Welt nimmt ihr Geſchenk wieder von jedermann.
Denk' an das Bleibende, Herz, ſtrebe himmelan:
Selig iſt in der Welt, wer ſie verachten kann!)"

[3]) Eine Auswahl der ſchönſten lateiniſchen Kirchenhymnen im Originaltext mit deutſcher Ueberſetzung veröffentlichte unter dem Titel „Lauda Sion" K. Simrock. 2. A. 1868.

und, bei strenger Nachahmung der klassischen Form, in den Weisen des Vergil, des Horaz und Ovid epische Stoffe behandelte oder gegen Thorheiten und Laster satirisch zu Felde zog oder auch lyrisch-erotisch sich äußerte. Es geht eine Reihenfolge berühmter neulateinischer Poeten vom 9. bis zum 18. Jahrhundert herab und kann man dieselbe füglich mit dem reichenauer Abt Walafrid Strabo (st. 849) anheben und mit dem Kardinal Melchior de Polignac (st. 1741) beschließen. Zwischen den beiden genannten Namen stehen die berühmten des Johannes von Salisbury, des Abälard, des Gualter Mapes (»Mihi est propositum«), Petrarca, Poliziano, Sannazaro, Pontanus, Felix Hemmerlin, Reuchlin, Erasmus, Ulrich von Hutten, Johannes Secundus, Vida, Buchanan, Frischlin, Balde, Lotichius, Justus Scaliger, Hugo Grotius. Mehreren von diesen Männern werden wir weiterhin wieder begegnen. Alle die genannten und zahllose andere lateinisch dichtende Poeten haben, indem sie die Erinnerung an den Geist und die Formen des klassischen Alterthums wacherhielten, auf die gebildeteren ihrer Zeitgenossen ohne Frage wohlthätig gewirkt. Aber wie alle in einer todten Sprache geübte Schriftstellerei, erschöpfte auch diese lateinische Dichterei ihre Bedeutung und Geltung innerhalb der gelehrten Kreise. Einen selbstständigen Kunstwerth hat sie nicht anzusprechen und dem Aufschwung der nationalen Literaturen ist sie eher hinderlich als förderlich gewesen. Wir lassen sie daher nach dieser kurzen Erwähnung hinter uns zurück.

2.

Der Romanismus, die Romantik und das Ritterthum.

Der Sturm der Völkerwanderung warf die römische Welt in Trümmer und ließ die entnervte Civilisation derselben vor dem Andrange roher Naturkraft zu Boden sinken. Aber dieser Sturm reinigte zugleich auch die Atmosphäre der Weltgeschichte und leitete frisches, gesundes Blut in die vertrockneten Adern des gesellschaftlichen Körpers. Es ist eine der herkömmlichen Redensarten, die einer dem andern gedankenlos nachsagt, daß durch den Einbruch der „Barbaren" ins römische Reich, durch die Völkerwanderung, die Menschheit in ihrer Entwickelung um Jahrhunderte zurückgeworfen worden sei. Nichts kann unhistorischer und ungerechter sein als diese Ansicht. Denn der physisch und moralisch verkommene Süden verdankte ja seine Regeneration einzig und allein den erobernd über ihn hereingebrochenen germanischen

Volksstämmen. Auch war ja, wie wir sahen, längst vor dem Einbruch der „Barbaren" die antike Kultur in völlige Fäulniß übergegangen. Die Germanen waren nur die Vollstrecker von einem jener großen Wahrsprüche, wie sie von Epoche zu Epoche aus dem Munde der in der Weltgeschichte waltenden Nemesis ergehen, — Wahrsprüche, welche eine abgelebte Gesellschaft der Vernichtung weihen und zugleich eine neue ins Leben rufen.

Die germanischen Völker, welche zur Zeit jener ungeheuren Revolution, die wir Völkerwanderung zu nennen pflegen, aus dem Norden und Nordosten gegen den Süden und Westen vordrängend die Provinzen des römischen Reiches eroberten, vermischten sich mit der unterworfenen Bewohnerschaft ihrer neuen Wohnsitze und aus dieser Mischung gingen die Mischlingnationen hervor, welche romanische heißen. Die Eroberer vermischten aber nicht nur ihr Blut, sondern auch ihre Sprache mit der der besiegten Römer, und da die lateinische Sprache sich einer vollendeten Ausbildung erfreute, so konnte es nicht fehlen, daß sie die roheren Idiome der Sieger dergestalt unterwarf, daß jene in allen vormals weströmischen Provinzen die durchgreifende Grundlage der Rede und Schrift war und blieb. Indessen mußte sie doch zur Aufnahme vieler fremder Elemente sich bequemen, verlor durch die Verarbeitung dieser Elemente vieles von ihrer Eigenthümlichkeit und modelte sich im Munde des Volkes, während das eigentliche Latein fortwährend Sprache der Gelehrten und der Kirche blieb, allmälig zu dem sogenannten Romanzo, welches lange Zeit in den romanischen Ländern ziemlich allgemeine Geltung hatte und aus welchem dann mit der schärferen Scheidung der verschiedenen romanischen Nationalitäten auch die verschiedenen romanischen Mundarten sich herauszweigten. [1]) Für die poetische Form des Romanzo wurde im Gegensatz zu dem germanischen Stabreim (Alliteration) der Endreim (rima) wesentlich, welcher zwar schon ziemlich frühzeitig bei lateinisch-christlichen Poeten sporadisch vorkam, jedoch verschiedenen Anzeichen nach erst durch das Beispiel der spanisch-arabischen und sicilisch-arabischen Dichtung allgemein in die romanische eingeführt worden sein mag.

Die Amalgamirung der Völker des Nordens und des Südens hatte zwar für die ersteren den Nachtheil, daß sie ihre Urgeschichte, ihre nationale

[1]) Bekanntlich wurde auch im Latein ein sermo rusticus (Volkssprache) und ein sermo urbanus (Schriftsprache) unterschieden, welcher letztere erst durch die literarische Thätigkeit der Römer von dem ersteren sich abtrennte. Es liegt auf der Hand, daß das Latein, welches sich mit den Mundarten der eingewanderten Völker zum Romanzo verband, der sermo rusticus war. Unter andern haben Sismondi in seinem bekannten Werke »De la littérature du midi de l'Europe« (Bd. I, S. 1 ff.) und später E. Ruth in seiner Geschichte der italienischen Poesie" (Bd. I, S. 149 ff.) dankenswerthe Nachweisungen über die Entstehung der romanischen Sprachen gegeben. Vgl. auch Fr. Diez, Wörterbuch der romanischen Sprachen.

Heldensage, also die eigentliche Basis, worauf ein Volk bei seiner selbstständigen historischen Entwickelung fußt, ganz oder großentheils einbüßten; allein diese Einbuße ward durch die Aneignung der Elasticität des Südens, welche die starre Kraft ihrer angeborenen Natur milderte, ohne sie zu brechen, einigermaßen vergütet und im Ganzen genommen hatte die Mischung nordischer und südlicher Elemente eine höchst wohlthätige Wirkung auf den Gang der staatlichen und geistigen Bildung. Die Brutalität des nordischen Feudalismus, welcher die politische Form des Mittelalters wurde, fand von Anfang an in der Flüssigkeit und heiteren Beweglichkeit des südlichen Volkslebens, in welchem von jeher, wie noch jetzt, der Unterschied der Stände mehr verschwand, sowie in den nie ganz erloschenen und bald wieder thatkräftig auflebenden Erinnerungen an antik-republikanische Städtefreiheit ein heilsames Gegengewicht. Sodann häufte der Austausch nordischer und südlicher Lebensanschauung, Mythen, Sagen und Märchen ein poetisches Kapital, von dessen Reichthum später zahllose Dichter zehren konnten. Endlich, und das war das Wichtigste, wurde durch die romanischen Völker dem Christenthum die allzuscharfe spiritualistische Spitze, in welche es auslief, abgebrochen und die neue Religion als Katholicismus soweit vermenschlicht, als es ihr Wesen nur immer zuließ. Die südlichen Völker waren stets genußliebend gewesen und die Einwanderung der Nordländer hatte sie dermaßen aufgefrischt und gekräftigt, daß ihnen eine Religion, wie sie die asketischen Urchristen in den thebaischen Einöden getrieben, keineswegs zusagen konnte. Das Christenthum wurde daher durch die Völker des Südens zum Katholicismus, d. h. zu einem sinnlichen Kultus, der sich eine förmliche Mythologie schuf, die heidnischen Götter, Göttinnen und Genien in Heilige umtaufte, an deren Spitze als christliche Venus oder Isis die Madonna gestellt wurde, die heidnischen Gebräuche und Feste unter christlichen Namen fortsetzte und fortfeierte, den Lebensgenuß, wenn nicht gerade sanktionirte, so doch duldete und dem Sünder durch das weite Thor der kirchlichen Gnadenmittel immer noch einen Weg in's Himmelreich offen ließ. Dieses, das Himmelreich und dessen Kehrseite, die Hölle, also das Jenseits, konnte der Katholicismus freilich nicht aufgeben, ohne sich selbst zu vernichten; allein er bot alles auf, um auch das Diesseits möglichst bequem und genüsslich einzurichten: er milderte durch seine Dazwischenkunft die Rohheit feudalistischer Tyrannei, empfand vermöge der Verfassung seiner Hierarchie demokratische Sympathieen und wahrte das Volk einerseits durch seine mildthätigen Anstalten vor dem Verhungern, andererseits durch die in dem prachtvollen Ceremoniell seines Gottesdienstes dargebotenen ästhetischen Genüsse vor Verthierung. Der Katholicismus schuf die christliche Kunst; er wollte auf die Sinne und das Gemüth der Menschen wirken und konnte daher des dichterischen Wortes, der Malerei, der Musik nicht entrathen; ja, er machte sogar seine Kirchen

geradezu zu Theatern und wurde durch die Aufführung religiöser Schauspiele (Mysterien, Miracles, Moralitäten) Begründer der modernen Drama's, wovon unten mehr.

In dem Katholicismus, in welchem sich die ganze Phantastik und Symbolik des alten Indiens erneuerte, hat nun auch die Romantik, das charakteristische Merkmal nicht allein der romanisch-mittelalterlichen Poesie, sondern der Poesie des Mittelalters überhaupt, ihre Quelle, für welche allerdings sowohl durch die mittels der Völkerwanderung herbeigeführte Vermischung nationaler Eigenthümlichkeiten, Sagen und Anschauungen, als auch durch die dunkle Befreiungssehnsucht der von dem Feudalsystem gequälten Menschheit noch anderweitige Zuflüsse eröffnet wurden. Die Romantik stellte sich vor allem die Aufgabe, das Ringen des Subjekts in dem Kampfe zwischen den Satzungen der christlichen Moral und den Forderungen der Natur darzulegen. Durch dieses Ringen muß das Gefühl zu übersinnlicher Sublimirung gesteigert werden, in welchem Zustande es über die Verlockungen der Sinnenwelt triumphirt, allein bei der Unmöglichkeit, sich des Irdischen völlig zu entäußern, fortwährend einer krankhaften Reizung, einem sehnsüchtigen Unbefriedigtsein preisgegeben ist. Wesentlich christlich ist die Romantik durch die Art und Weise, wie sie die Liebe auffasste. Die Romantik begründete nämlich einen förmlichen Kultus der Liebe, dessen Idol das Weib war. [1]) Das Weib erhielt durch die Romantik, für welche hier zunächst der katholische Mariädienst maßgebend gewesen, eine ganz andere Geltung und Stellung, als es in der antiken Welt besaß. Im antiken Zeitalter war der Mann, als Repräsentant der Thatkraft, Mittelpunkt des Lebens, im romantischen dagegen das Weib, als Typus der Gefühlsinnigkeit. Das Christenthum als Religion der Demuth und Unterwerfung vergöttlichte das Weib und die Romantik fasste daher folgerichtig die Liebe als eine geistige Vollkommenheit, als einen mystischen Akt, der eigentlich mit der natürlichen, d. h. geschlechtlichen, Liebe gar nichts zu thun habe oder wenigstens der letztern erst die gehörige Weihe gebe. Ob die Poesie durch diese veränderte Stellung des Weibes so unendlich viel gewonnen, wie die Romantiker behaupten, bleibe dahin gestellt; gewiß aber ist, daß die antiken Frauenbilder Andromache, Penelope, Nausikaa, Antigone u. a. für alle Zeiten als leuchtende Vorbilder echtester und edelster Weiblichkeit gelten werden.

Das romantische Liebesideal war die Sonne, welche die sociale Blüthe des mittelalterlichen Lebens, das Ritterthum, zur Entfaltung brachte. Die Minne (Gottesminne, Frauenminne) war die Seele der Romantik, das

---

[1]) Daß die Wirklichkeit des mittelalterlichen Lebens zu dieser idealischen Auffassung der Weiblichkeit häufig in schroffen Gegensatz trat, ist Thatsache. Ich werde im 2. Bande, beim deutschen Minnegesang, darauf zurückkommen.

Ritterthum ihr Leib. In diesem gelangte die romantische Idee zu ihrer vollsten Erscheinung, ging aber dabei nach zwei Richtungen auseinander und stellte sogar in den Zweigen *eines* Sagenstammes, in der Artussage das weltliche, in der Gralsage dagegen das geistliche Ritterthum dar. Den Artussagenkreis im engeren Sinne erfüllt ein glanzvolles, turnirendes, bankettirendes und liebelndes Ritterleben; der Minne- und Ehrendienst erscheint hier als ein System, das schon einigermaßen der spitzfindigen Behandlung der Liebe und Ehre vorgreift, welche später im spanischen Drama aufkam; die Ritter von Artus' Tafelrunde sind zwar sehr fromm, aber in noch höherem Grade galant, ihre Sinnesweise, wie der Zweck ihrer bunten Abenteuer ist durchaus weltlich und sie machen sich gar kein Gewissen daraus, jede Blume zu pflücken, die ihnen auf ihren Irrfahrten zu Handen kommt: die Gralsage im engern Sinne hingegen eröffnet den Blick in eine ganz andere Welt, sie vertritt wesentlich die *allegorische* Seite der Romantik; das Ritterthum in der vorhin geschilderten Weise ist hier nur Folie für das Mysterium des Graldienstes, die Weltanschauung ist völlig christlich, d. h. übersinnlich und asketisch, die Kollisionen des menschlichen Gefühls mit der christlichen Moral treten schroff hervor, die Liebe ist mehr ein Begriff als eine Realität, der Drang in die dämmerige Ferne, der Hang für das Wunderbare und Unbegreifliche vereinigen sich mit feindseliger Verachtung des Wirklichen und Naheliegenden. So kehrte sich also in den beiden Typen des Ritterthums, in der Artussage und in der Gralsage, in welcher letzteren orientalische Einflüsse nicht zu verkennen sind, die durch die Kreuzzüge vermittelt wurden, der christliche Dualismus zwischen dem Diesseits und dem Jenseits ebenso unversöhnt heraus, als er die Welt der Romantik, das Mittelalter, überhaupt durchdrang.

Das Ritterthum, als politische Erscheinung gefasst, fußte auf der Feudalverfassung und gipfelte sich in verschiedenen Abstufungen zu seiner Krone auf, zum Kaiser; diesem gegenüber stand der Papst, als Spitze der Hierarchie — weltliche und geistliche Macht, Diesseits und Jenseits, ohne Unterlaß sich befehdend. Dies war in Wirklichkeit die von neuern Romantikern ausgeposaunte Einheit des mittelalterlichen Lebens. Uebrigens hätte diese vorgebliche Einheit die Romantik nothwendigerweise zerstört; denn das Romantische besteht ja eben im Zwiespalt, es ist das ewige Unbefriedigtsein, das nie gestillte Sehnen, das angestrebte Aufgehen des Irdischen im Uebersinnlichen. Als solches hat es sich in den Kreuzzügen, der Glanzzeit des Ritterthums, welthistorisch manifestirt und aus den durch diese und die Kämpfe der Bekenner des Islam und des Christenthums in Spanien und Südfrankreich herbeigeführten Berührungen zwischen Morgenland und Abendland seine höchste Formvollendung geschöpft. Wenn aber, wie oben bemerkt worden, die aus dem Christenthum hervorgegangene Romantik die Poesie

des Mittelalters als allgemeines Merkmal charakterisirt, so müssen wir daneben als besondere Elemente derselben — hier zunächst in Bezug auf die Literatur der romanischen Völker — hervorheben die Reminiscenz der antiken oder, genauer gesprochen, der römischen Poesie und die ihr bald unterliegende, bald sie zurückdrängende Nationalität. Der Kampf dieser Elemente durchzieht die ganze Literaturgeschichte der Romanen (Franzosen, Italiener, Spanier und Portugiesen) und wird einzig und allein in der dramatischen Literatur Spaniens vollständig zum Vortheil der Nationalität entschieden.

3.

Das mittelalterliche Theater.

Wie Wissenden wohlbekannt und wie an bezüglicher Stelle im 1. Buche dargethan worden, war die dramatische Dichtung und theatralische Kunst des Alterthums aus dem Gottesdienste hervorgegangen und zwar sowohl die tragische als die komische Richtung dieser Dichtung und Kunst. Die antiken Theater, wenigstens die hellenischen, waren Kultstätten, die Aufführungen Kulthandlungen, und wer die Tragödien eines Aeschylos und Sophokles kennt, wird das nicht befremdend finden. [1]) Mit ihrem Sinken verlor freilich die antike Bühne mehr und mehr ihren gottesdienstlichen Charakter, bis sie endlich im kaiserlichen Rom nur noch die Widerspiegelung einer allgemeinen und grauenhaften Sittenverderbniß war. Wollust und Grausamkeit spektakelten da, wie in der Welt selbst, so auch auf den Brettern, welche „die Welt bedeuten". War es doch im 1. Jahrhundert der christlichen Aera mit der antiken Tragik soweit gekommen, daß in der Tragödie „Herkules auf

[1]) Auch die Ursprünge des römisch-italischen Schauspielwesens sind religiöser Natur gewesen. Beim Vergil findet sich hierüber die denkwürdige Stelle (Georgica, II, 385 seq.): —

»Nec non Ausonii, Troia gens missa, coloni,
Versibus incomtis ludunt risuque soluto,
Oraque corticibus sumunt horrenda cavatis;
Et te, Bacche, vocant per carmina laeta tibique
Oscilla ex alta suspendunt mollia pinu.

(Auch ausonische Pflanzer, aus Troja entstammete Bauern
Feiern mit rohem Gesang und entfesseltem Lachen ihr Festspiel
Und, in entsetzliche Larven gehüllt aus gehöhleter Rinde,
Rufen sie dich, o Bakchus, mit fröhlichen Liedern und hängen
Schaukelnde Bildchen von dir an die hochaufragende Fichte.)"

dem Oeta" die Titelrolle von einem zum Tode verurtheilten Verbrecher gespielt werden mußte, welcher schließlich, zur Erhöhung der theatralischen Illusion, auf der Bühne lebendig verbrannt wurde. In unzüchtiger Richtung gipfelte die Entartung des alten Theaters erst im 4., 5. und 6. Jahrhundert, namentlich in den östlichen Provinzen des römischen Reiches. Zur Zeit Konstantins machte das Ballet „Majuma" Furore, dessen Reiz darin bestand, daß völlig nackte Tänzerinnen eine Badscene darstellten, und zur Zeit Justinians hatte dieses Kaisers nachmalige sehr „orthodoxe" und „fromme" Gemahlin Theodora ihre Laufbahn damit begonnen, daß sie, bloß mit einem schmalen Gürtel bekleidet, auf der Bühne erschien, um Unbeschreibliches zu agiren.

Sehr begreiflich daher, daß die christlichen Kirchenväter von Tertullian ab alle Donner ihres Eifers und ihrer Beredsamkeit gegen das Schauspielwesen losließen. Mit Fug und Recht konnte Chrysostomus die Theater von damals „Wohnungen Satans, Schauplätze der Zuchtlosigkeit, Schulen der Ueppigkeit, Hörsäle der Pest und Gymnasien der Ausschweifung" nennen. In dem Recept der großen Fastenkur, welche das Christenthum der verkommenen antiken Gesellschaft verordnete, bildete das auf die Schauspiele, Schauspieler und Schauspielerinnen geschleuderte Anathema eine stehende Rubrik und Bischöfe, Synoden und Koncilien bemühten sich unablässig, die Gläubigen zu vermögen, daß sie der „unheiligen Augenlust" möglichst sich enthielten oder ganz entwöhnten. Wenn jedoch der „Geist" stark war, so war das „Fleisch" noch stärker. Die Christen liefen daher mit nicht geringerer Gier als die Heiden in die Theater und die christliche Klerisei mußte zuletzt achselzuckend zur Anerkennung der trivialen, aber großen Wahrheit sich herbeilassen, daß der Mensch eben kein theologisches Abstraktum wäre, sondern ein sehr konkretes Wesen, welches schlechterdings essen, trinken, heiraten und verschiedenartlich unterhalten und ergötzt sein wollte. Und ferner, daß man das Volk nur mittels des Hebelwerkes realer Anschauungen einigermaßen annähernd zur idealen Region emporheben könnte; daß die denkträge Menge, d. h. der ungebildete und der gebildete Pöbel, zur Aneignung religiöser Begriffe der Vermittelung durch mythologische Vorstellungen bedürfte; sowie endlich, daß der große Haufe Moralpredigten am liebsten in einer Form vernähme, welche dem Nützlichen das Angenehme beimischt. Mit andern Worten, die christliche Geistlichkeit gelangte frühzeitig zu der Einsicht, daß, wenn die Heiden, welche an die künstlerisch gestalteten, die Sinne angenehm berührenden und aufregenden Gottesdienste *ihrer* Religion gewöhnt waren, für den neuen Glauben gewonnen werden sollten, dieselben im Christenthum, im Kult der christlichen Kirche möglichst viel von *dem* wiederfinden müßten, was sie im Heidenthum verließen. Demzufolge handelte es sich darum, die unheilige Augenlust im heidnischen Sinne in eine heilige im christlichen um-

zuwandeln und innerhalb der christlichen Gotteshäuser selbst der Schaulust Befriedigung zu gewähren. [1])

---

[1]) „Wenn die strengeren Lehrer und Gesetzgeber der neuen Kirche alles, was an den alten Aberglauben erinnerte, gewaltsam zu unterdrücken suchten, gelangten dagegen andere einsichtsvolle und einflußreiche Männer zu der Ueberzeugung, daß es heilsamer sei, der tiefgewurzelten Gewohnheiten zu schonen und nur darnach zu streben, ihnen eine bessere Wendung zu geben. So kam es, daß der Strom der heidnischen Lustbarkeiten, der sich überdies schon mit christlichen Elementen vermischt hatte, endlich in die Kirche selbst geleitet wurde. Die ursprüngliche Bedeutung der Tänze, Gesänge und sonstigen Freudenäußerungen gerieth allmälig in Vergessenheit, und was eigentlich zur Verherrlichung des Saturn oder Bakchus bestimmt gewesen war, wurde nun auf den Johannes, Stephanus oder auf Christus selbst übertragen. An den heiligen Tagen pflegte sich das Volk um die Kirchen zu versammeln, Zelte von Baumzweigen zu erbauen und frohe Gelage zu veranstalten. Da nun die heidnischen Festzeiten oft mit den christlichen zusammenfielen, so begann die Fröhlichkeit sich an diesen wie an jenen auszusprechen und die entfesselte Lust erfüllte Kirchen und Kirchhöfe mit Tänzen, Mummereien und profanen Gesängen. Es konnte nicht fehlen, daß sich bei solchen Gelegenheiten Sänger und Possenreißer einfanden, um der Vergnügungs- und Schaulust des Volkes Nahrung zu geben. Schon ein Kapitular aus der karolingischen Zeit scheint hierauf Bezug zu haben; es wird hier den Scenicis verboten, geistliche Kleider anzulegen, was doch vermuthlich von ihnen geschah, um in Gemeinschaft mit den Geistlichen in den Kirchen ihr Spiel zu treiben. Ausdrücklich aber tadelt ein späterer Synodalbeschluß diesen Unfug, den man, wenn gleich das Verbot vom Jahr 1316 ist, mit Grund für viele Jahrhunderte älter halten kann. Die Heiligkeit des Ortes und des Tages mußte beständig ermahnen, statt profaner Begebenheiten die heiligen Geschichten, deren Erinnerung das Fest gewidmet war, zu Gegenständen der Darstellung zu machen, und so kam es, daß die Keime des Drama's, die wir schon im Ritus der ältesten christlichen Feste sehen (besonders in den Wechselreden des Priesters, des Diakonus und der Gemeinde), sich vollkommen zum Schauspiel entwickelten. So lange dieses in den Händen der umziehenden Mimen und leichtsinniger Geistlicher, die sich ihnen anschlossen, blieb, konnte es ihm freilich an Ausgelassenheit und mannigfacher Entweihung des Heiligen nicht fehlen, daher die Kirche sich mehrfach veranlasst sah, Verbote gegen dasselbe zu richten. Aber man mußte bald gewahr werden, daß der einmal geweckte Hang des Volkes zu solchen Belustigungen sich nicht unterdrücken ließe, und der Klerus, von jeher bemüht, die Wunderbegebenheit der Erlösung zu verbildlichen, begann, zur Erreichung eben dieses Zweckes, sich jenes Hanges zu bemächtigen. Es bedurfte in der That nur eines äußeren Impulses, um die Geistlichen zu bestimmen, die Aufführung der heiligen Geschichten selbst zu übernehmen. Die Hymnen und Antiphonen der Kirche, die Reden der Priester, sowie verschiedene Handlungen des Kultus hatten das dramatische Element mehr und mehr entwickelt; die Weise, in welcher die heilige Geschichte dem Volke vorgetragen wurde, war oft in's Mimische übergegangen; seit lange pflegten die Geistlichen während des Lesens der biblischen Texte eine Rolle zu entfalten, auf welcher die vorgelesenen Abschnitte verbildlicht waren; der Uebergang zur lebendigen und vollkommen dramatischen Darstellung war also sehr nahe gelegt. Zur Beseitigung des Vorwurfs, die neue Sitte wäre des Gotteshauses unwürdig, berief man sich auf die Erbauung und Belehrung, die dem Volke aus solchen Schauspielen erwachse. Wurde nun dieser Zweck auch nicht immer allein im Auge behalten, mischte sich auch mancher weltliche Scherz in die fromme Unterhaltung, so kam die Kirche doch im Allgemeinen von ihrem frühern Verdammungsurtheile zurück, ja förderte selbst dergleichen

Selbstverständlich soll damit nicht gesagt sein, daß der gesammte Kult, das ganze Ritual und Ceremoniell der christlichen Kirche auf dieses Motiv zurückzuführen sei. Immerhin jedoch ist hier der Punkt, von welchem Ursprung und Wachsthum des modernen Theaters ausgegangen — modern als Gegensatz zu antik gefaßt. Ja, so recht im Schoße der Kirche ist das moderne Schauspielwesen entsprungen und sein ursprünglicher Charakter ist durchaus ein religiöser gewesen. Die kirchliche Politik suchte sodann im Vorschritt der Zeit sämmtliche bildende und redende Künste sich dienstbar und nutzbar zu machen und sie hat auch das christliche Drama geschaffen und die christliche Schaubühne aufgebaut. Der Keim dazu war gegeben in der Feier des Abendmahls, in den dabei stattfindenden Wechselreden des Priesters, des Diakonus und der Gemeinde. Hieraus gestaltete die Kirche ein liturgisches Drama, die Messe, welche nichts anderes ist als eine dramatische Gedächtnißfeier des Opfertodes Christi. Sehr richtig und treffend hat ein strengkatholischer Autor bemerkt: „Mittels und in der Messe hat die Kirche aus dem Gottesdienst ein Kunstwerk gemacht." Und wie die Abendmahlsfeier, nahmen auch andere Kulthandlungen mehr oder weniger mimischen und theatralischen Charakter an. So die Festprocessionen und Leichenpompe, das Psalliren an den Gräbern der Märtyrer und dergleichen mehr.

Zur Weiterentwickelung dieser kirchlich-dramatischen Elemente und Motive trugen auch von anderer Seite kommende Einflüsse bei. Zuvörderst, obzwar in geringem Maße, die Nachwirkung der antiken Dramatik oder, genauer gesprochen, der griechischen Tragödie. Im 4. Jahrhundert nämlich wurden zum Gebrauche in Schulen von christlichen Gelehrten fromme Schauspiele zusammengeschrieben, welche nicht nur den altgriechischen unbeholfen nachgebildet, sondern auch zu einem guten Theil aus Versen der griechischen Tragiker, insbesondere des Euripides, zusammengesetzt waren. Eine Vorstellung von dieser traurigen Tragik gibt das bereits oben erwähnte, mit Recht oder Unrecht dem Gregor von Nazianz zugeschriebene Flickstück „Der leidende Christus". Einen größeren Einfluß als diese geistverlassenen Schulfuchsereien haben auf die Fortbildung des modernen Theaters die mimischen Spiele der Römer geübt, welche in der Form von vulgären, meist ganz schauderhaft zotigen Mummereien und Possen sich ins Mittelalter hinüberschwindelten, getragen von dem unausrottbaren Geschlechte der Mimen und

---

Darstellungen, die sie durch den Namen „Mysterien", der ihnen in verschiedenen Dekretalen und Koncilienschlüssen beigelegt wird, mit andern Handlungen des Kultus auf gleiche Linie stellte." Schack, Gesch. d. dramat. Kunst und Lit. in Spanien, I, 39. Vgl. Alt, Theater und Kirche, 1846; Hase, Das geistliche Schauspiel, 1858. Royer, Histoire universelle du théâtre, tom II, III. Magnin, Les origines du théâtre en Europe, 1838. Prölß, Gesch. des neueren Drama's, 3 Bde. 1880 fg. Bd. I, S. 10—178, „Rückblick auf d. mittelalterliche Drama".

Jokulatoren (joculator, Spaßmacher, von jocari, scherzen), welche in den provenzalischen Jongleurs, den spanischen Joglars und den normannisch-englischen Minstrels (vom mittelalterl. lat. ministerialis, eigentl. Dienstmann) fortlebten. Denn es untersteht keinem Zweifel, daß die christliche Geistlichkeit in demselben Maße, in welchem das kirchlich-rituale Schauspiel reicher und vielgestaltiger sich entwickelte, mehr und mehr genöthigt war, mit dem leichten Völklein der „Fahrenden" sich zu verbinden und die Mitwirkung dieser „Leute vom Fach" bei Aufführung der kirchlichen Dramen in Anspruch zu nehmen. Dieser Thatsache ist wohl hauptsächlich schuldzugeben, daß mit der Zeit in die heiligen Spiele Profanirungen der frechsten Art eingegangen sind, wie im folgenden Kapitel bei Erwähnung der französischen „Mystères" berührt werden wird.

Den Vorschritt vom liturgisch-dramatischen Gottesdienste zum entwickelteren Kultus-Drama finden wir in den weit ins christliche Alterthum zurückreichenden Bemühungen des Klerus, den Inhalt der weihnächtlichen und österlichen Mythen dramatisch-theatralisch in den Kirchen zu gestalten. Man hat Grund, anzunehmen, daß derartige Bestrebungen schon im 5. und 4. Jahrhundert vorkamen und vorzüglich dem Eifer der orthodoxen Partei zu verdanken waren, welcher dieselbe antrieb, mittels größerer Vielgestaltigkeit und Pracht des Kultus der arianischen Partei den Rang abzulaufen. Frühzeitig schon müssen solche kirchlich-theatralische Versuche auch diesseits der Alpen angestellt worden sein; denn eine alte Handschrift der Stiftsbibliothek in St. Gallen unterrichtet uns, daß und wie in ältester Zeit in der Kirche des berühmten Klosters der genannten Stadt der Auferstehungsmythus in Scene gesetzt worden ist. [1])

Aus solchen innerhalb der Kirchen selbst zur Darstellung gebrachten Dramatisirungen der weihnächtlichen und österlichen Evangelienkapitel entwickelte sich das kirchliche Schauspiel des Mittelalters und gestalteten sich die sogenannten Mysterien- oder Mirakel-Spiele, Benennungen, die sich handgreiflich daraus erklären, daß sie die angeblichen Geheimnisse des

[1]) Am Karfreitag nämlich legte man dort ein großes, mit Leinwand umwickeltes Bild des Gekreuzigten in das Grab, besprengte es mit Weihwasser und räucherte es an. In der Osternacht sodann suchten drei als Frauen verkleidete Mönche den Leichnam des Heilandes in dem Grabe und sangen die bezüglichen Stellen der Schrift ab. Diesen gaben zwei andere als Engel maskirte Geistliche aus dem Grabe hervor Antwort und drei weitere Priester recitirten in der Rolle von Fremdlingen die übrige Erzählung von der Auferstehung Christi, wie sie in den Evangelien steht. Inzwischen erschien ein neunter Mönch auf dem Hochaltar, mit einem rothen Meßgewand angethan und eine Fahne schwingend. Er stellte den auferstandenen Heiland vor und gab sich singend der Maria zu erkennen. Zum Beschlusse fiel das versammelte Volk als Chorus in diese Osteroper ein, indem es jubelnd anstimmte: „Christ ist erstanden!"

christlichen Dogma's und die Wunder der jüdisch-christlichen Mythologie im weitesten Umfange zu Gegenständen hatten.[1]) In Frankreich hießen diese Dramen „Geheimnisse" (Mystères), in Italien „Evangelien", „Beispiele" oder „geistliche Komödien" (Vangelii, Esempii, Commedii spirituali), in Spanien „Akte" (Autos), in England „Wunderspiele" (Miracle-Plays, vom lat. miraculum und vom angelsächs. plegian, spielen), in Deutschland endlich „Weihnachtsspiele" und „Osterspiele" oder „Passionsspiele". Was diese Schauspiele für eine unwiderstehliche, auf Kleriker und Laien gleichmäßig geübte Zugkraft besaßen, bezeugt der Umstand, daß bis ins 13. und 14. Jahrhundert hinein die Bemühungen von Päpsten und Bischöfen andauerten, das Innere der Gotteshäuser wenigstens vor den ärgerlichsten Ausschreitungen dieses kirchlichen Komödienwesens zu bewahren. Dies wurde insofern erreicht, als im Laufe der Zeit die Kirchen nicht mehr Raum genug boten, den theatralischen Apparat und die Zuschauermassen zu fassen, so daß man sich gezwungen sah, die Mysterienbühnen auf den Kirchhöfen und weiterhin auf den größeren Plätzen der Städte aufzuschlagen.

Die theatralischen Zurüstungen und die scenische Technik sind anfänglich gewiß höchst einfach, roh und dürftig gewesen. Aber schritthaltend mit der literarischen Ausbildung oder vielmehr dieselbe weit überholend kam auch die Einrichtung und Ausschmückung der Bühne, das Kostüm der Schauspieler, die Maschinerie, die Beihilfe von Musik, Gesang und Tanz, kurz das Zusammenwirken von alledem, was wir unter theatralischen Künsten verstehen, zu reicher Entfaltung und Anwendung. Auf dem Höhepunkt ihrer Glanzzeit sodann, also im 15. Jahrhundert, stellte sich die Mysterienbühne überall, wo dieses Theaterwesen mit Liebe gepflegt ward, als eine sehr weitschichtige Anstalt dar. Denn für ihre großen Haupt- und Staatsaktionen bedurfte sie einer sehr geräumigen Scenerie, bedurfte sie, da sie Himmel, Erde und Hölle zugleich in den Kreis ihrer Handlung zog, eines dreistöckigen Aufbaues der Bühne. Noch mehr, es kam sogar vor — wie z. B. noch um die Mitte des 16. Jahrhunders in Luzern — daß das Scenarium eines recht pompösen Osterspiels über mehrere Plätze und Gassen einer Stadt sich erstreckte. Bei Aufführung solcher heiligen Aktionen großen Stils agirten oft mehrere hundert Personen zugleich auf der Bühne und schon hieraus läßt sich entnehmen, daß die Betreibung dieser frommen Schauspielkunst aus den Händen der Priester in die der Laien übergegangen

[1]) Man schreibt auch, wenigstens in Deutschland, statt Mysterien „Misterien" und stützt diese Schreibweise auf die Behauptung, das Wort sei die Abkürzung des lateinischen ministerium (Dienst, nämlich dei, also Gottesdienst) und die geistlichen Spiele hießen füglich Ministerien oder Misterien, weil sie ja gottesdienstliche Handlungen gewesen wären.

sein mußte. In Wahrheit finden wir denn auch, daß vom 13. Jahrhundert an dieses ganze Komödienwesen zwar noch unter der obersten Aufsicht und Leitung der Kirche stand, aber von den Kathedralen, Bischofspfalzen und Prälaturen in die mächtig aufstrebenden Städte übersiedelte und hier von den Klerikern an die Laien kam. Genossenschaften von Gelehrten, Studenten, Kaufleuten und Handwerkern thaten sich zur Betreibung des heiligen Komödienspiels zusammen, welches übrigens auch häufig eine Gemeindesache war, deren Besorgung den Städtemagistraten von amtswegen oblag. Aus einem Zubehör des Gottesdienstes ist demnach auf diesem Entwickelungsgange das geistliche Schauspiel nach und nach ein geschäftliches Unternehmen oder ein politisches Institut geworden. Allein seines ursprünglich-sakralen, seines gottesdienstlichen Grundcharakters ging es deßhalb keineswegs verlustig.

Die Erscheinung der Mirakelspiele in Italien, Frankreich, England und Deutschland reicht weit ins Mittelalter zurück. Wird uns doch schon von einem der Hofräthe Karls des Großen, von dem Abt Angilbert erzählt, daß er zwei derartige kirchliche Schauspiele gedichtet habe und zwar in friesischer Sprache, was um so merkwürdiger wäre, als die ältesten Mysterien sammt und sonders in der Sprache der Kirche, also lateinisch verfasst wurden. Die münchener Bibliothek bewahrt z. B. zwei lateinische und zwar versificirte Mysterienspiele aus dem 9. und 10. Jahrhundert. Schon im 12. und noch entschiedener im 13. traten an die Stelle des kirchlichen Lateins die verschiedenen Landessprachen; am frühesten, wie es scheint, in Frankreich. Die Aufführungen selbst fanden statt zur Weihnacht, zu Ostern, Pfingsten und, seit dem 13. Jahrhundert, am Fronleichnamstage. Den Inhalt der Stücke bildeten die Mythen, Sagen und Legenden des alten und neuen Testaments sammt dem unendlichen Vorrath von Stoffen, welchen die mirakulosen Lebensbeschreibungen der Heiligen darboten. Lieblingsgegenstände jedoch waren und blieben die Geschichten von der Geburt und Kindheit Jesu, sowie von seinem Leiden, Sterben, Wiederauferstehen und Himmelfahren. Sehr oft wurde auch der Versuch gemacht, den ganzen Mythenkreis von der Erschaffung der Welt bis zum Weltende in den Rahmen eines und desselben Mirakelspiels zu spannen. Da entstanden dann wahre Ungeheuer von Schauspielen, deren Aufführung nicht nur Tage, sondern Wochen in Anspruch nahm. Ein vor König Karl dem Sechsten von Frankreich im Jahr 1380 dargestelltes Mysterium hatte 23 lange Akte. In England ist zu Skinnerswell im Jahr 1409 ein Miracle-Play von der Weltschöpfung und vom Weltende tragirt worden, welches volle acht Tage spielte. Den Zuschauern, welche die ganze Darstellung aushalten würden, war ein tausendjähriger Sündenablaß förmlich garantirt, woraus zu ersehen, daß der Genuß von so einer heiligen Komödie noch immer als ein gottesdienstlicher Akt

angesehen war. Aber erst im 15. und 16. Jahrhundert gipfelten die fromme Schaulust und andächtige Geduld. Denn wir wissen aus dieser Zeit von Mysterienaktionen zu Valenciennes und Bourges, deren eine 25, deren andere sogar 40 Tage währte. Natürlich bemaß sich die Ausdehnung des den Zuschauern gewährten Ablasses nach der größeren oder geringeren Beharrlichkeit derselben.

Vom Ende des 14. Jahrhunderts an machte sich eine beträchtliche Bereicherung des geistlichen Schauspiels bemerkbar, bewerkstelligt durch die Einführung allegorischer Personen. In Folge dessen hat sich aus den Mysterien eine Abart derselben herausgezweigt, die sogenannten „Moralitäten" (Moralitates, Moralités), mit Fug so geheißen, weil sie dramatisirte Moralpredigten waren, vorgetragen von Personifikationen aller möglichen Tugenden und Laster. In Frankreich erfunden, hat diese Gattung mittelalterlicher Schauspiele auch in Spanien und England großen Anklang gefunden.

Die französische, englische und deutsche Literatur besitzt reichhaltige gedruckte Sammlungen von Mysterien-, Mirakel-, Weihnachts- und Osterspielen und ebenso von Moralitäten. Weniger ist in Italien und Spanien für die Sammlung derartiger Reliquien des Mittelalters geschehen. Man muß jedoch unumwunden sagen, daß die Textbücher der kirchlichen Komödie — wir kommen auf diese in den folgenden Kapiteln an den passenden Orten zurück — weit mehr nur einen kultur- und kunstgeschichtlichen als ästhetischen und literarischen Werth besitzen. Es sind, mit ganz wenigen Ausnahmen, ungefüge und ungeschlachte, mitunter geradezu rührend ungeschickte Machenschaften, ihrer dramatischen Form ungeachtet weit mehr epischen als dramatischen Charakters, unendlich breit, fabelhaft langweilig, eine der schlimmsten Geduldproben für den Literarhistoriker. Am genießbarsten sind noch die englischen Miracle-Plays. Ihre höchste dichterische Vollendung und überhaupt erst eine nennenswerthe poetische Handhabung fand die mittelalterlich-kirchliche Dramatik nicht *während* des Mittelalters, sondern *nach* demselben und zwar in einem Lande, welches im Mittelalter stecken blieb und darin grauenhaft verkam — in Spanien, nämlich durch Lope und Calderon. In den „Autos" dieser Dichter glüht dasselbe Feuer, welches aus den Madonnenbildern Murillo's leuchtet, und nicht weniger dasselbe Feuer, welches von den Scheiterhaufen der Inquisition emporschlug. Natürlich haben sich, wie in Spanien, so auch in anderen katholischen Ländern die Mysterienspiele länger gehalten als in protestantischen. So hörten sie z. B. in der gutkatholischen schwäbischen Reichsstadt Gmünd erst im April von 1803 auf. Da ist das gmünder Passionsspiel zum letztenmal feierlich aufgeführt worden und verdient dasselbe wohl einer kurzen Erwähnung, weil eine blasse Ueberlieferung existirt, daß Schiller, während er in seinen Knabenjahren mit den Eltern in Lorch lebte (1765—68), durch

dieſes im nahegelegenen Gmünd geſehene Oſterſpiel die erſten dramatiſchen Eindrücke und Anregungen empfangen habe. Daß noch heute im bairiſchen Dorfe Oberammergau das öſterliche Paſſionsſpiel auf völlig kunſtgerecht aufgebauter und eingerichteter Myſterienbühne von zehn zu zehn Jahren andächtig und eindrucksvoll tragirt wird, iſt allbekannt.[1])

[1]) Vgl. E. Devrient: Das Paſſionsſpiel in Oberammergau, 1851; ſowie A. Pichler: Ueber das Drama des Mittelalters in Tirol, 1850.

Zweites Kapitel.

1.

Frankreich.[1])

1) Die provenzalischen Troubadours.[2])

Aus Julius Cäsars Kommentarien erhellt, daß schon vor der Völkerwanderung Frankreich eine sehr gemischte Einwohnerschaft hatte. Der Römer

---

[1]) Littré: Histoire de la langue française, 1863. Histoire littéraire de la France; ouvrage commencé par des religieux bénédictins de la congrégation de Saint-Maur (insbesondere durch den gelehrten Pater Rivet de la Grange) et continué par des membres de l'Institut. (Der 24. Band [1862] führt die französische Literaturgeschichte bis in die Anfänge des 14. Jahrhunderts herein; der Abschluß des Werkes ist also noch gar nicht abzusehen.) Ampère: Histoire littér. de la France avant et sous Charlemagne, 2. éd. 3 vols. 1872. Beauchamps: Recherches sur les théâtres de France, 1735 seq.; Parfait: Hist. du théâtre françois, 1745 seq.; Lucas: Histoire philosoph. et littér. du théâtre français depuis son origine jusqu'à nos jours, 1863; Villemain: Tableau de la littérature au XVIII. siècle, 1828—30; Villemain: Cours de la littérature française, 1830; Sainte-Beuve: Portraits littéraires, 1836; nouv. édit. 3 vols. 1862—64. Michiels: Hist. des idées littér. en France, 1842; Vinet: Études sur la littérat. française au XIX. siècle, 1849. Vinet: Histoire de la littér. fr. au XVIII. siècle, 1852; Nisard: Histoire de la littérature française, 4 vols. 3 éd. 1863; Demogeot: Hist de la littérat. française depuis ses origines jusqu'à nos jours, 5. éd. 1862; Gérusez: Hist. de la littér. fr. depuis ses origines jusqu'à la révolution, 4. éd. 1863; Gérusez: Hist. de la littérature française pendant de la révolution, 1858; Grangier: Hist. abrég. de la littérat. française depuis ses origines jusqu'à nos jours, 2. éd. 1863; Lenient: La Satire en France au Moyen Age, 1877; Duval: Hist. de la littérat. revolutionnaire, 1879; Nettement: Hist. de la littérat. française sous la Restauration, 3 vols. 1850; Despois: Le théâtre français sous Louis XIV., 1874; Charpentier: Hist. de la littérat. française au XIX. siècle (autoris. Uebers. von Otto, 1877). Nettement: Hist. de la littérat. fr. sous le gouvernement de juillet, 1854; Reymond: Études sur la littérat. fr. du second empire, 1861. Wraxall: The second empire, as exhibited in french litterature, 1865. Muret: L'histoire par le théâtre 1789—1851, 3 vols. 1865—66.

zählt namentlich drei Völker auf: die Aquitanier, die Belgier und die Kelten, welche letztere sich eigentlich Gälen nannten und der Abstammung nach mit den Keltiberiern der pyrenäischen Halbinsel und den keltischen Stämmen der britischen Inseln zusammenhingen. Das keltische Element muß jedenfalls das vorwiegende gewesen sein, denn es drückte, der Römerherrschaft sowie der dieser folgenden Eroberung durch germanische Stämme, besonders der Franken (s. d. J. 428), zum Trotz, dem Nationalcharakter seinen Stempel auf. Unmächtiger erwies es sich in sprachlicher Beziehung, denn vor der Völkerwanderung hatte es einem verdorbenen Latein weichen müssen und während und nach der Völkerwanderung konnte es gegen das Mischidiom (Romanzo), welches sich aus dem Volkslatein und verschiedenen germanischen Dialekten bildete, nicht aufkommen. Das Romanzo begann sich in Frankreich mit dem französischen Nationalgeist zugleich zu entwickeln, also zur Zeit des Königs Hugo Kapet, und schied sich während dieser Entwickelungsperiode in drei Mundarten: in die eigentlich französische um Paris herum, in die wallonische im Norden und in die provenzalische, auch limo-

---

Außerdem die zahlreichen literarhistorischen Studien, welche die verschiedenen Jahrgänge der Revue des deux mondes enthalten, der gediegendsten Zeitschrift, welche Frankreich jemals besaß. Bouterwek: Gesch. d. Poesie und Beredsamkeit, Bd. 5—6; Ideler: Geschichte der altfranz. Nationalliteratur, 1842; Semmig: Geschichte der franz. Literatur im Mittelalter, 1862; Mager: Gesch. der franz. Nationalliterat. neuerer und neuester Zeit, 3 Bde. 1837—39; De Castres: Grundriß der franz. Literargesch. 1854; Ebert: Entwickelungsgeschichte d. franz. Tragödie, 1856; Schmidt-Weissenfels: Frankreichs moderne Literatur, 2 Bde. 1856; Schmidt-Weissenfels: Geschichte der franz. Revolutions-Literatur 1859; Arnd: Geschichte der franz. Nationall. von der Renaissance bis zu der Revolution, 2 Bde. 1856; Büchner: Franz. Literaturbilder s. d. Renaissance bis auf unsere Zeit, 2 Bde. 1858; Schmidt: Gesch. der franz. Literatur s. d. Revolution, 2 Bde. 1858; Hettner: Literaturgesch. des 18. Jahrhunderts, Bd. II, 1860. Kreyßig: Gesch. der franz. Nationalliteratur, 5. A. 1879; Kreyßig: Studien zur französischen Kultur- und Literaturgeschichte, 1865. Gottschall: Das französische Theater der Gegenwart („Porträts und Studien", 4. Th. 1871); König: Studien und Skizzen zur französ. Literaturgeschichte, 1877; Lotheisen: Gesch. d. französ. Literatur im 17. Jahrhundert, 1877; Spach: Zur Gesch. d. modernen französ. Literatur, 1877. Von den französischen Historikern haben namentlich Guizot in seiner Histoire de la civilisation en France (8. éd. 1863) und Henri Martin in seiner trefflichen Histoire de France auch auf die Entwickelungsstufen der Literatur Rücksicht genommen. Die Kapitel 8—13 in Buckle's History of civilisation in England behandeln in meisterhafter Weise die Geschichte des französischen Geistes vom 16. Jahrhundert an bis zum Ende des 18.

*) Raynouard: Choix des poésies originales des Troubadours, 1816—21; Fauriel: Hist. de la poésie provençale, 1846; Diez: Die Poesie der Troubadours, 1826; Diez: Leben und Werke der Troubadours (mit vielen Uebersetzungen), 1829; Brinkmeier: Die provenzalischen Troubadours, 1844; Brinkmeier: Rügelieder der Troubadours, 1846; Kannegießer: Gedichte der Troubadours, 1852. Bartsch: Die Reimkunst der Troubadours (in Eberts Jahrbüch. f. roman. und engl. Literatur, I, 171 fg.); Bartsch: Grundriß zur Geschichte der provenzal. Literatur, 1872.

ſiniſche, am häufigſten aber einfach lengua romana (kürzer romans) genannte im Süden. [1])

Hier, in den ſonnigen Thalen der Provence (vom lateiniſchen provincia, weil den Römern das ſüdliche Gallien die Provinz par excellence hieß), an den Ufern der Garonne, auf den üppigen Küſtenſtrichen des Mittelmeeres und in dem Grün der Pyrenäenabhänge, unter einem vielfach begabten und lebensfreudigen Volke, unter welchem ſchon der vor Alters durch die griechiſche Kolonie Marſeille (Massilia) geſtreute Samen der Kultur nicht ganz fruchtlos geblieben war, erwachte nach dem Untergange der antiken Welt, nach den Stürmen der Völkerwanderung, mitten unter den tobenden Rüſtungen der Kreuzzüge zuerſt jene Weltanſchauung und als deren Organ jene Poeſie, die wir im Gegenſatze zur klaſſiſchen die romantiſche zu nennen pflegen. Hier war der Boden, auf welchem Orient und Okcident, mauriſches und chriſtliches Ritterthum in harten Kämpfen zuſammengetroffen, hier hatten Abderrahman und Karl Martell ihre Entſcheidungsſchlachten geſchlagen, hier Karl der Große und ſeine Palatine ihre abenteuerlichen Heldenthaten vollbracht und es will einen bedünken, als ob die ritterliche Dichtung der Provenzalen, welche auf die Geſtaltung der Geſammtliteratur des mittelalterlichen und neuzeitigen Europa's einen ſo übermächtigen Einfluß geübt hat, von einem Nachhall des ſagenhaften Horns, das der ſterbende Roland bei Ronceval ertönen ließ, zum Leben geweckt worden wäre. Denn es iſt eben ſo viel ſchwermüthige Klage und brennende Sehnſucht wie zornvolles Aufathmen einer gedrückten und beſchwerten Heldenbruſt in den Geſängen der Provenzalen: ſo mochte der Hilferuf geklungen haben, welchen der herrliche Neffe dem kaiſerlichen Ohm zuſandte.

Dieſe dichteriſche Anſchauung iſt indeſſen eine ſehr unhiſtoriſche. Allerdings wurde das ſüdliche Frankreich dadurch, daß es den Schauplatz der Kämpfe zwiſchen chriſtlichem und arabiſchem Ritterthum abgegeben, die Heimat der romantiſchen, der ritterlichen Poeſie; allein die Wiege derſelben ſtand anderswo, in den arabiſchen Reichen Spaniens nämlich, von wo her ſich Provenzalen ſowohl als Spanier ihre erſten dichteriſchen Anregungen

[1]) Man hat auch eine, von den Wörtern der Bejahung hergenommene Bezeichnung der beiden großen altfranzöſiſchen Sprachgebiete, welcher zufolge Langue d'oil die Sprache des Nordens, Langue d'oc die Sprache des Südens bedeutet. — Gelegentlich ſei hier bemerkt, daß ein Gedicht über die Gefangenſchaft des Boëthius, ferner der Schwur, den Ludwig der Deutſche im Jahr 842 ſeinem Bruder Karl dem Kahlen leiſtete (dieſer Schwur lautete: Pro Deo amur et pro christian poplo et nostro commun salvament, dist di en avant, in quant Deus savir et potir me dunat, si salvara jeo cist meon fradre Karlo, et in adjuhda et in cadhuna cosa, si cum om per dreit son fradre salvar dist, in o quid il mi altre si fazet, et ab Ludher nul plaid numquam prindrai, qui meon vol cist meon fradre Karlo in damno sit), und endlich einige Fragmente der gottesdienſtlichen Poeſie der Waldenſer die älteſten Denkmale romaniſcher Sprache ſind.

und Formen holten. Dies geschah besonders gegen das Ende des 11. Jahrhunderts, zur Zeit, wo König Alfonso VI. von Kastilien mit dem Beistande französischer Ritter den Moriskos die Stadt Toledo wegnahm. Die geistige und gesellige Bildung, besonders aber die Gesänge und Dichtungen der Besiegten erregten die Bewunderung der Sieger und diese brachten aus Toledo die Keime der fröhlichen Wissenschaft (gaya scienza) mit in ihre spanische und französische Heimat zurück. Die Provence wurde nun der vornehmste Sitz der gaya scienza, der ritterlichen Dichtkunst, deren arabische Grundlage sich schon dadurch verräth, daß ihr, wie der arabischen Poesie, das Epos und Drama fremdblieb und sie fast ausschließlich in dem lyrischen Kreise des Liebesliedes, in der Romanze, in der Didaktik und Satire sich bewegte. Die feinere Bildung, die bei der Fruchtbarkeit und dem materiellen Wohlstande des Landes, sowie bei dem feurigen, elastischen Temperamente seiner Bewohner schon frühe in Südfrankreich sich geltend machte und an den gastfreien Höfen der zahlreichen Großen sich koncentrirte, kam dem von den Arabern ausgegangenen poetischen Anstoß mit Enthusiasmus entgegen. Dieser Enthusiasmus rief rasch die Pflege der Heldensage, das Interesse an Märchenkunde und Fabelei, Wettkämpfe in Gesang und Liedersindung ins Leben und mit den ritterlichen Uebungen des Turniers verbanden sich, die Sitten mildernd, dem geselligen Leben zierliche Form und Norm gebend, die anmuthigen Spiele der Liebeshöfe oder Minnegerichte (corts d'amor, erst später in ihrer Entartung collèges de la gaye science genannt). [1])

---

[1]) Ueber die Minnehöfe und ihre Urtheilssprüche (arrêts d'amour) vgl. „Aussprüche der Minnegerichte, aus alten Handschriften herausgegeben und mit einer historischen Abhandlung über die Minnegerichte des Mittelalters begleitet, von Freiherrn v. Aretin", 1803, und Capefique: »Les cours d'amour, les comtesses et châtelins de Provence«, 1863. Die Minnehöfe nahmen unstreitig aus dem in der provenzalischen Poesie wurzelnden galanten Gebrauche des Ritterthums, häklige Thesen aus dem Bereiche der Erotik aufzustellen und zu vertheidigen, ihren Ursprung. Wie in den Gelehrtenschulen der damaligen Zeit über Thesen der scholastischen Philosophie disputirt wurde, so bei den ritterlichen Festen von Damen, Rittern und Troubadours über Liebesfragen, wie z. B. über folgende: „Kann zwischen Ehegatten wahrhafte Liebe bestehen?" — „Welche wird am meisten geliebt, die anwesende oder die abwesende Dame?" — „Was reizt am meisten zur Liebe, die Augen oder das Herz?" — „Wer ist würdiger, geliebt zu werden, derjenige, welcher freigebig gibt, oder derjenige, welcher wider Willen gibt, um für freigebig zu gelten?" — „Eine Dame sieht einen ihrer Bewerber liebevoll an, einem zweiten drückt sie die Hand, einem dritten drückt sie den Fuß mit dem ihrigen, welchem hat sie nun die größte Zuneigung bezeigt?" — Die Entscheidungen über derartige Fragen scheinen von den Vorschriften einer Art von Liebescodex abhängig gewesen zu sein, in welchem unter anderen folgende Maximen vorkamen: „Es ist durch nichts verboten, daß eine Frau von zwei Männern oder ein Mann von zwei Frauen geliebt werde." — „Die Liebe darf der Liebe nichts versagen." — „Die Ehe ist keine legitime Entschuldigung gegen die Liebe." — „Der wahrhaft Liebende sieht ohne Unterlaß das Bild der Geliebten."

Viel leerer Klingklang und zügellose Lüstelei, die ihre Begierden hinter sentimentaler Sophisterei verbarg, liefen da allerdings mit unter; allein dessenungeachtet steht es fest, daß ein poetischer Hauch die ganze Bevölkerung der Provenze durchwehte und daß in diesem Lande zu einer Zeit, wo noch ringsher in der Christenheit düstere Barbarei herrschte, die Macht des Geistes und Wortes zu einer außerordentlichen Geltung gelangt war.

Kunst des Findens (art de trobar) hieß in der Provence die Dichtkunst und desshalb nannten sich die Ausüber derselben Troubadours (trobador, trobaire, Finder, Erfinder). Einen niedrigeren Rang als die Troubadours nahmen die Jongleurs (joculatores, Spielleute) ein, welche aus Gesang, Musik und Erzählung ein Gewerbe machten und vielfach zur Gaukelei und Possenreißerei herabsanken.[1]) Ein Troubadour, welcher die Gabe, seine Lieder singend vorzutragen, nicht besaß, pflegte einen Jongleur (joglar) zum Begleiter anzunehmen, um von diesem seine Gedichte vortragen zu lassen. Anfangs hieß jede poetische Aeußerung schlechtweg Vers (vêrs), erst später kam die Bezeichnung Lied (canzo, Kanzone, und canzoneta, Kanzonette) auf; fröhliche Gesänge nannte man Soulas, klagende Lais, Morgenlieder Albas, Abendständchen Serenas; Sonet (sonet) hieß ein mit Instrumenten, Ballade (balada) ein mit Tanz begleitetes Lied. Hauptgegenstand der art de trobar war und blieb die Liebe und die Verherrlichung der Geliebten; die Form war hier das eigentliche Lied (Kanzone, Alba, Serena) oder auch das dialogisirte Schäferlied (pastoreta, pastorella), in welchem der Dichter, ein Schäfer und eine Schäferin redend eingeführt wurden. Neben dem Minnelied spielten jedoch auch andere Gattungen der Poesie ihre Rollen, immer jedoch mit lyrischem Grundton, so die Legende, die Fabel, die Novelle (novas), ein Kunstausdruck, der sich auch auf religiöse und didaktische Dichtungen erstreckte, wie die Erzählung (comtes) sowohl erzählendes als unterweisendes Gedicht sein konnte; endlich die Tenzone oder Streitgedicht (von tenzos, Streit) und das Sirventes (sirventes, sirventesca) d. h. das Lob- oder Rügelied. War die in die Form des Wettgesanges zweier oder mehrerer Poeten gekleidete Tenzone,

---

[1]) „Troubadours nannte man alle, die sich mit der Kunstpoesie beschäftigten, weß Standes sie immer sein mochten, gleichgiltig, ob sie zu eigener Lust oder um Lohn dichteten. Jongleurs hießen alle diejenigen, welche aus der Poesie oder Musik ein Gewerbe machten." Diez. Dem von Diez (Poesie der Troubadours S. 21) angeführten Zeugniß des Troubadour Quiraut Riquier zufolge wären die Jongleurs älter als die Troubadours. Dieses Zeugniß (v. J. 1275) lautet: „Wahrhaftig, von weisen und unterrichteten Männern wurde von Anfang die Jonglerie aufgebracht, um durch geschickt gespielte Instrumente den Edlen Ehre und Freude zu verschaffen. Hierauf kamen die Troubadours, um hohe Thaten zu singen und um die Edlen zu preisen und sie zu ähnlichen aufzumuntern."

deren Gegenſtand vorwiegend galante Streitfragen abgaben, mehr nur ein ſpitzfindiges Witzſpiel, ſo hat dagegen das Sirventes Anſpruch auf eine viel höhere Geltung. Urſprünglich bedeutete es, von servire hergeleitet, ein Dienſtgedicht, d. h. ein im Dienſt eines Großen von einem Hofdichter verfaſſtes Gedicht, allein dieſe Bedeutung verlor ſich bald und das Sirventes erweiterte und erhob ſich zum dichteriſchen Organ der öffentlichen Meinung. Als Rügeliederdichter wurden die Troubadours die Träger derſelben, die Lenker des politiſchen und ſocialen Lebens ihres Landes. Ihr Freimuth und ihr feuriger Haß richteten ſich vornehmlich gegen Rom und die Verderbniß der Pfaffheit. [1]) Dadurch reihten ſie ſich unter die einflußreichſten

---

[1]) Z. B. Guillem Figueiras in ſeinem Sirventes gegen Rom (Brinkmeier, Rügelieder 33, 34, 67):

»Roma, per aver
Faitz manta fellonia,
E mant desplazer,
E mant vilania;
Tan voletz aver
Del mon la senhoria.
Que res non temetz
Dieu ni sos devetz,
Ans vei que fairetz
Mais qu'ieu dir non poiria
De mal per un detz.

Rom, ab fals sembelh
Tendetz vostra tezura,
E man mal morselh
Manjatz, qui que l'endura;
Car avetz d'anhelh
Ab simpla guardadura,
Dedins lop robat,
Serpent coronat
De vibra engenrat,
Per qu'el diable us apella
Com al sien privat.«

„Rom, du thuſt für Geld
Gar viel Abſcheulichkeiten,
Was Gott nicht gefällt,
Und Böſes aller Zeiten;
Um das Reich der Welt
Sieht man ſo arg dich ſtreiten,
Daß du weder Gott
Scheuſt, noch ſein Gebot,
Um mehr jeden Tag
Dein Scepter auszubreiten,
Als ich ſagen mag.

Rom, mit arger Liſt
Spanneſt du deine Schlingen;
Dem manch' Biſſen frißt,
Der mit der Noth muß ringen.
Unſchuldsvoll vor dir
Trägſt du des Lammes Mienen,
Innen reißend Thier,
Schlang' in Kronenzier,
Gift'ge Vipernbrut,
Deſſhalb grüßt dich der Teufel,
Wie er's Freunden thut."

Und Peire Cardinal in ſeinem Sirventes gegen die Pfaffen:

Li clerc si fan pastor
E son ancizedor;
E semblan de santor
Quan los vey revestir,
E pren m'a sovenir
D'en Alengri q'un dia
Volc ad un parc venir,
Mas pels cas que temia

„Sie heißen Hirten zwar,
Doch ſind ſie Mörder gar,
Sie ſind voll Heiligkeit,
Sieht man nur auf ihr Kleid;
Stets kommt mir in den Sinn,
Wie einſtmals Alengrin (Iſegrim)
In eine Hürde ſchlich,
Doch ob der Hunde ſich

Vorkämpfer der Reformation und dieſe Seite ihrer dichteriſchen Thätigkeit muß man ſehr im Auge behalten, wenn man ſie nicht einſeitig beurtheilen will; ſie waren nicht nur Sänger der Liebe, ſondern auch Herolde der Freiheit und Ehre und auf ihre Geſänge iſt die oppoſitionelle Lyrik der Neuzeit als auf ihre Quelle zurückzuführen.

Als die Blüthezeit der provenzaliſchen Poeſie iſt der Zeitraum von 1090 bis 1290 anzuſehen. Von da zerfiel ſie raſch, zugleich mit dem Ritterthum, deſſen Blüthe der ihrigen eng verbunden war. Die Formen, in welchen ſie ihren Inhalt niedergelegt hatte, erhielten ſich zwar noch einige Zeit, aber der Geiſt entwich und der Mangel deſſelben konnte durch die vereinzelten dichteriſchen Beſtrebungen begabter Männer nicht erſetzt werden, ſo wenig, als die ſpäteren Verſuche des phantaſtiſchen provenzaliſchen Königs René (1409—1480), die Poeſie ſeines Landes wieder zu erwecken, von Erfolg waren. Zum ſchnellen Untergange der provenzaliſchen Lyrik wirkte auch der Umſtand mit, daß die Sprache, deren ſie ſich bediente, nach den unglücklichen Albigenſerkriegen als Gefäß und Verbreitungsmittel der Ketzerei unerbittlich verfolgt wurde. Als die bedeutendſten der provenzaliſchen Troubadours ſind folgende namhaft zu machen: Graf Wilhelm IX. von Poitiers (1071—1127), der älteſte, von welchem wir beſtimmte Kunde haben, Bernart von Ventadour (um 1140—1195), Marcabrun (1140—1185), ein origineller Kauz, der, ſtatt den Frauen zu huldigen, ſie mit bitteren Stachelreden heimſuchte, Jaufre Rudel, Prinz von Blaya (1140—1170), [1]) Graf Rambaut III. von Orange (reg.

Pelh de moton vestic,
Ab que los escarnic;
Puys manjet et trahic
Selhas que l'abellic.

Ein Hammelfell anzog,
Womit er ſie betrog;
Dann fraß er alles auf,
Was ihm kam in den Lauf.

Aissi cum son major,
Son ab mens de valor;
Et ab mais de fallor,
Et ab mens de ver dire
Et ab mais de mentir,
Et ab mens de clercia
Et ab mais de falhir,
Et ab mens de paria;
Dels fals clergues o dic,
Qu'anemais tant enemic
Jeu a dieu non auzic
De sai lo temps antic.»

Je höher gar ihr Stand,
Je ſchlimmer iſt's bewandt;
Auf Lüge wird gezählt,
Je mehr die Wahrheit fehlt;
Je wen'ger Wiſſenſchaft,
Je größre Ränkekraft,
Und von der Demuth gar
Findet ſich nicht ein Haar.
Ja, gegen Gott ſo feind
Hat's niemand noch gemeint
Als dieſes Pfaffenheer
Seit alten Zeiten her.«

[1]) Die Lebens- und Liebesgeſchichte dieſes Sängers iſt für die Romantik und ihr Zeitalter ungemein charakteriſtiſch. Sie lautet nach Diez (Leben und Werke der Troubadours, S. 52) in Kürze alſo: Jaufre Rudel, Prinz von Blaya, war ein ſehr edler Mann; er

1150—1173), Peire von Auvergne (1155—1215), Guillem von Cabeſtaing (ſt. zw. 1181 u. 1196), Peire Rogier (1160—1180), König Alfonſo II. von Aragon (reg. 1162—1196), Richard I. (Löwenherz) König von England und Graf von Poitiers (reg. 1169—1199) Robert I. Delphin (Dauphin) von Auvergne (reg. 1169—1234), Peire Raimon von Toulouſe (1170—1200), Arnaut von Marueil (zw. 1170—1200), Guirot von Borneil (etw. 1175—1220), Peire Vidal (um 1175—1215), der hochgehaltenſten Meiſter einer, Bertran de Born (bl. 1180—1195), ein ſtolzer, kriegeriſcher Sänger, deſſen Lieder klingen wie Schwertſchlag auf Helmen und Funken ſtieben, heiß wie aus Panzerringen gehauen,[1]) Folquet von Marſeille (ſt. 1231), Pon von Capdueil (bl. 1180—1190), Verfaſſer ſehr eindringlicher und wirkſamer Kreuzzugslieder, Rambaut von Vaqueiras (1180—1207), Peirol (1180—1225), Guillem von Saint-Didier (1180—1200), der Mönch von Mautondon (1180—1200), kecker, kyniſcher Spottdichter, Arnaut Daniel (um 1180—1200), wahrſcheinlich Erfinder der wunderlichen Reimſtrophe der Seſtine, Gaucelm Faidit (1190—1240), Raimon von Miraval (um 1190—1220), Blacatz (1200—1236), Savaric von Mauleon (1200—1230), Uc von Saint-Cyr (etw. 1200—1240), Aimeric von Peguilain (1205—1270), Peire Cardinal (ungef. 1210—1230), der kühnſte durchſchlagendſte Sirventesdichter, Guillem

verliebte ſich in die Gräfin von Tripolis, ohne ſie je geſehen zu haben, in Betracht ihrer großen Güte und Freundlichkeit, die er von den aus Antiochia kommenden Pilgern hatte preiſen hören. Nun dichtete er viele ſchöne Lieder auf ſie. Aus Verlangen, ſie zu ſehen, nahm er endlich das Kreuz und begab ſich auf die See. Da überfiel ihn in dem Schiff eine ſchwere Krankheit, ſo daß ſeine Reiſegefährten ihn für todt hielten; indeſſen brachten ſie ihn nach Tripolis in eine Herberge. Man benachrichtigte die Gräfin davon und ſie begab ſich zu ihm an ſein Bett und nahm ihn in ihre Arme. Er aber merkte, daß es die Gräfin war, und kam wieder zur Beſinnung und pries und dankte Gott, daß er ihm das Leben gefriſtet, bis er ſie geſehen. Dergeſtalt ſtarb er in den Armen der Gräfin und ſie ließ ihn in dem Tempelhauſe zu Tripolis ehrenvoll beſtatten und aus Schmerz über ſeinen Tod begab ſie ſich noch denſelben Tag in das Kloſter.

[1]) Laurens Le Tyrtée du Moyen Age, 1863; Clédat: Du rôle historique de Bertran de Born, 1879; Stimming: Bertran de Born, ſein Leben und ſeine Werke, 1879. Der „Tyrtäos des Mittelalters", welcher, wie in der Poeſie, ſo auch in der Geſchichte ſeiner Zeit und ſeines Landes eine vortretende Rolle innegehabt hat, iſt ſelber Gegenſtand der Dichtkunſt geworden, nämlich durch Dante (Inferno, cant. 28), durch Uhland, deſſen Romanze „Bertran de Born" vielleicht ſeine ſchönſte iſt, und durch Heine, welcher ſeinen Helden bündig und ſchön kennzeichnet in der Strophe:

„Ein edler Stolz in allen Zügen,
Auf ſeiner Stirn Gedankenſpur;
Er konnte jedes Herz beſiegen,
Bertran de Born, der Troubadour."

Figueiras, ebenfalls ſcharfer Rügeliederdichter, Sordel aus Mantua (1225—1250), von deſſen Liebesabenteuern ſeltſame Kunden umgehen, Bonifaci Calvo (1250—1270) und Bertolome Zorgi (1250 bis 1270), beide wie Sordel Italiener, denn die provenzaliſche Poeſie fand in Italien noch mehrere ausgezeichnete Pfleger, als ſie daheim ſchon unheilbar ſiechte; endlich Guiraut Riquier (1250—1294), ein ſinniger und gemüthvoller Dichter, beſonders im Paſtorell ausgezeichnet, aber etwas gelehrt geſchnörkelt. Mit ihm ſchloß die Reihe der beſſeren Troubadours.

Aber die dichteriſche Begabung und Stimmung iſt unter der ſüdfranzöſiſchen Bevölkerung nie ganz erloſchen und von Zeit zu Zeit immer wieder zur Aeußerung gelangt. Im 19. Jahrhundert erlebte der alte Troubadoursgeiſt der Provence, der Gascogne und des Cevennenlandes eine fröhliche Wiedergeburt, indem bedeutende Talente in den Mundarten dieſer Landſchaften dichteten.[1]) So der Barbier Jacques Janſemin (Jaſmin aus Agen, ſt. 1864), welcher mit Recht der Stolz ſeiner Landsleute wurde, und ſeine Zeitgenoſſen José Roumanille, Theodor Aubanel und der Marquis de la Fare-Alais. Der Provenzale Frederic Miſtral (geb. 1830) hat ſich als ein Poet von genialer Urſprünglichkeit und Eigenwüchſigkeit erwieſen; namentlich in ſeiner Dorfgeſchichte in Verſen »Mirèio« (1859), die ohne Frage die glänzendſte Leiſtung iſt, welche Frankreich in mundartlicher Poeſie aufzuweiſen hat.

---

2) Die nordfranzöſiſchen Trouvères und die nordfranzöſiſche Epik.[2])

Während im Süden von Frankreich die Romantik den Drang ihrer Gefühle in lyriſche Formen ergoß, begründete ſie im Norden deſſelben Landes die einflußreiche, nach und nach über die ganze mittelalterliche Welt ſich ausdehnende Herrſchaft ihrer Heldengedichte und Romane. Ebenſo weſent-

---

[1]) Vgl. E. Böhmer: Die provenzaliſche Poeſie der Gegenwart, 1870. M. v. Szeliſki: Die Literatur der Neuprovenzalen („Gegenwart" 1876, Nr. 35 fg.).

[2]) Was Raynouard und Fauriel für die alte ſüdfranzöſiſche, das iſt Roquefort für die nordfranzöſiſche durch ſein Werk: De l'état de la poësie françoise dans le XIIe et XIIIe siècle, Paris 1821. Dazu Fauriel: Sur l'origine de l'épopée du moyen-âge, 1833, und Ampère: Hist. de la littérature française au moyen-âge, 1841. Eine treffliche Abhandlung über das altfranzöſiſche Epos hat Uhland („Muſen", für 1812) geliefert. — Zahlreiche Proben aus nordfranzöſiſchen Dichtungen ſind gedruckt in dem oben citirten Werke von Ideler und in Kellers „Romvart". 1843.

lich, wie in der Provence lyrisch,[1]) ist in Nordfrankreich die Poesie episch, aber wenn dort die Romantik gleichsam die ersten Lebenszeichen von sich gegeben hatte, so zeigt sie sich hier schon in voller Jugendblüthe und Zeugungskraft. Die provenzalischen Troubadours klopften mit ihren Liedern an die Pforte der „wundervollen Märchenwelt", in den nordfranzösischen Epen ist diese weit aufgethan und verbreitet ringshin den Schimmer ihrer „mondbeglänzten Zaubernacht". Mittels der Pflege der erzählenden Dichtung ward Frankreich der Mittelpunkt der romantischen Poesie, denn es gab in seinen Epen das Nationale entschieden auf und bildete das Christliche hervor. Das christlich-romantische Moment der Dichtung wurde durch die Kreuzzüge genährt und gezeitigt, und da Frankreich vornehmlich der Träger des Kreuzzugsenthusiasmus war, so mußte es konsequenterweise auch zum Mittelpunkt der christlichen Heroologie werden, in welcher sich die nationalen Züge der Heldensagen verwischten oder wenigstens einer starken Umbildung und Ueberfärbung mit der kirchlichen Glaubensfarbe unterworfen wurden, um aus dem Schmelzofen der christlichen Weltanschauung umgeformt und überchristlicht wieder in ihre verschiedenen Heimatländer zurückzukehren.

Die nordfranzösische (normännische) Sprache erfreute sich schon frühzeitig einer Regelung und Bildung, welche sie zu größeren dichterischen Kompositionen fähig machte. Solche (epische) Kompositionen setzen aber schon reiche poetische Vorarbeiten sowohl, als auch eine große Empfänglichkeit für die Poesie und ihre Werke voraus. Diese Empfänglichkeit nun war in Nordfrankreich in nicht minderem Grade vorhanden als in Südfrankreich, und wie unter den Provenzalen die Troubadours als nationale Dichter aufgetreten, so traten unter den Nordfranzosen die Trouvères (von trouver, finden) als Gestalter der vorhandenen poetischen Stoffe auf und wurden dabei von den Menestriers (Menestrels, vom lat. ministeriales), welche ihre Gedichte vortrugen, und von den Jongleurs, welche den dichterischen Vortrag mit Gesang und Instrumentalmusik begleiteten, unterstützt. Die Hauptthätigkeit der Trouvères war, obwohl sie auch die Lyrik pflegten und besonders das echt-französische Genre des heiteren, zwischen Pathos und Witz wechselnden Liedes (chanson) begründeten, eine epische; denn ihr Hörerkreis verlangte vermöge seiner Abstammung, seines Klima's und seiner Sitten eine nahrhaftere, kompaktere Kost, als dem lyrischen Flattergeist der Provenzalen genügte. Sie griffen daher in die ungeheure Masse von Sagen-

[1]) Daß sich einzelne epische, meist nordfranzösischen Werken nachgebildete Dichtungen in der provenzalischen Literatur finden, wie die gereimten Romane Jaufre und Fierbras und der Prosaroman Philomena, kann dem lyrischen Grundcharakter dieser Literatur keinen Abbruch thun.

ſtoffen hinein, welche ſich in dem gährenden Chaos des 1. Jahrtauſends der chriſtlichen Zeitrechnung angeſammelt hatte, und geſtalteten daraus das romantiſche Epos. Anfangs war die Form deſſelben eine ſtreng poetiſche (»chansons de geste«), wurde dann laxer und laxer, verbequemlichte ſich aus dem Roman in Reimen zum Roman in Proſa und ſchrumpfte zuletzt nach Verkürzungen, Verrenkungen und Vermiſchungen aller Art zum Volksbuch zuſammen, wie es wohl noch jetzt, auf aſchgraues Papier mit ſchrecklichen Holzſchnitten „gedruckt in dieſem Jahr", auf unſeren Jahrmärkten feilgeboten wird.

Die Anzahl der epiſchen Denkmale der altfranzöſiſchen Literatur iſt außerordentlich groß und, obgleich noch vieles ungedruckt in Archiven und Bibliotheken ſchlummert, ſchon jetzt ſchwer zu überſehen.[1]) Man hat die Erzeugniſſe dieſer Epik folgendermaßen zu ſichten und zu ſondern verſucht:

1) Kirchliche Dichtungen. Die Quellen derſelben ſind das alte und neue Teſtament, die Martyrologieen (acta martyrum) und Heiligengeſchichten (acta sanctorum). Das ſprachliche Intereſſe überwiegt bei dieſer Legendenpoeſie das äſthetiſche weit. Wir führen nur einige dieſer frommen Geſchichten an: a) Voyage de St. Brandan au paradis terrestre, eine Art mönchiſcher Odyſſee, von einem unbekannten Dichter um das Jahr 1121 verfaſſt; b) eine Paraphraſe der Bibel von Berengiers oder Beranger; c) Vie de Ste. Elisabeth etc. von Rutebeuf und ähnliches mehr.

2) Die nationale Heldendichtung. 1) Der fränkiſch-karlingiſche Sagenkreis. a) Als Grundſtock der Dichtungen aus dieſem Kreiſe wird gewöhnlich die Chronik des Turpin angegeben; es iſt dieſe Chronik jedoch mehr eine auf epiſche Ueberlieferung gegründete Biographie Karls des Großen als ein epiſches Gedicht. Der Verfaſſer iſt unbekannt, als Zeit der Abfaſſung wird das 11. Jahrhundert angegeben.[2]) — b) Das Gedicht von der Wallfahrt Karls des Großen nach Konſtantinopel und Jeruſalem. — c) Der Roman von Bertha mit dem großen Fuße, zuerſt bearbeitet von Adenez. — d) Der Roman von Flos und Blancflos. — e) Der Roman De Roncevaux ou des XII Pairs de France (das Rolandslied, deutſch von Hertz), von Turold um die Mitte des 12. Jahrhunderts gedichtet, die bekannte Sage von dem Unglück bei Ronceval erzählend, in ſeiner Grundlage wohl der älteſte Roman dieſes Sagen-

[1]) Ein umfaſſende Sammlung hat Gueſſard herauszugeben begonnen: — »Les anciens poètes de la France«, 1858 seq. Bis 1864 waren 8 Bände erſchienen.

[2]) Ueber den karlingiſchen Sagenkreis hat Gaſton Paris ein zuſammenfaſſendes, ſehr tüchtiges ſagen- und literargeſchichtliches Werk geliefert: — »Histoire poétique de Charlemagne«, 1865. Damit iſt zuſammenzuhalten deſſelben Gelehrten gleichzeitig erſchienene Abhandlung »De Pseudo-Turpino«.

Digitized by Google

kreises; dem Inhalt desselben werden wir auch in der deutschen Literatur begegnen. — f) Les quatre fils d'Aymon (die Haimonskinder). — g) L'histoire du noble et vaillant chevalier Regnault de Montauban. = h) Guerin de Montglaive. — i) Maugis d'Aigremont (der Zauberer Malegis). — k) Huon de Bordeaux. — l) Doolin de Mayence. — m) Ogier le Danois. — n) Meurvin. — o) Gerard d'Euphrate — legen besonders die feudalen Verhältnisse zwischen Karl dem Großen und seinen Vasallen dar. Den Kampf mit den Ungläubigen hebt mehr hervor p) der Roman von Fierabras und q) der Roman Galyen Rhétoré. Von gemischter Tendenz ist r) der Roman De Charlmagne fils de Berthe, und s) das Gedicht Guillaume d'Orange macht den Versuch, den Hauptheldeu des ersten Kreuzzugs, Gottfried von Bouillon, mit der ältesten französischen Sage in Verbindung zu bringen. 2) Der bretonische Sagenkreis. Er bietet das Merkwürdige, daß in ihm die sublimirteste Christlichkeit mit keckster heidnischer Genußfreudigkeit in buntem Durcheinander sich mischt. Die erstere manifestirt sich in dem geistlichen Ritterthum, dessen Gegenstand der Dienst des heiligen Gral (von grazal, Gefäß) oder des heiligen Blutes (sanguis realis Jesu) ist, welches, durch den Lanzenstich des Longinus aus der Seite Christi hervorgelockt, angeblich durch Joseph von Arimathia in einer Demantschüssel aufgefangen, nach Europa gebracht und den Rittern der Massenie (Tempeleisen), d. h. der ritterlichen Verbrüderung zum Dienste des Grals, zur Hut anvertraut worden sei; die letztere dagegen findet in der Tristansage ihre Verkörperung. Die Reihe der betreffenden Romane eröffnen a) der Roman Merlin und b) der Roman De Sang-real; dann folgt c) der Roman Perceval, die werthvollste aller dieser Dichtungen, begonnen von Chrestien de Troyes, vollendet von Gautier de Denet und Manessier um 1210;[1]) d) der Roman Lancelot du lac, die Liebes-

[1]) Ueber Chrestien vgl. W. L. Holland: Chr. v. Tr., eine literargeschichtliche Untersuchung, 1855. Der Roman Perceval liegt einem der berühmtesten Werke unserer alten Nationalliteratur, dem Parzival des Wolfram von Eschenbach, zu Grunde und deßhalb sowohl, als auch um solchen Lesern, denen derartige Studien fernstehen, einen genaueren Einblick in das Wesen dieser Romantik zu geben, setzte ich den Inhaltsauszug des Perceval her. Perceval hat seinen Vater und seine älteren Brüder schon frühe verloren: seine Mutter erzieht ihn in ihrer Heimat Wales zu völliger Unkenntniß des Ritterwesens und der Waffen, und seiner eigenen Tüchtigkeit unbewußt wächst er auf. Da trifft er eines Tages fünf Ritter in vollem Kriegsschmuck im Walde und dies läßt den Entschluß in ihm aufsteigen, hinaus in die Welt zu ziehen: die Mutter gestattet es ihm endlich und gibt ihm viele gute Lehren mit. Er geht nun nach Karduel, wo König Artus hofhält, besteht unterwegs einige Abenteuer, bei welchen er der Mutter Rathschläge wunderlich in Anwendung bringt, und trifft bei seiner Ankunft im Herrscherschlosse einen Ritter in rother Rüstung, der so eben wegreitet und ihn fragt, was er wolle. „Deine Rüstung vom König Artus verlangen." Er reitet hierauf ohne weiteres in die Halle, wo

geſchichte des Lancelot und der Genèvre (Genievra), Gemahlin des Königs Artus, ebenfalls von Chreſtien de Troyes i. J. 1190 angefangen und

---

der König vollen Hof hält und ihm verſpricht, ihn zum Ritter zu ſchlagen, wenn er vom Pferde ſteigen und Gott und den Heiligen ein Gelübde ablegen wolle. Perceval will aber nur zu Pferde dieſe Ehre empfangen, weil die Ritter, die er im Walde traf, auch zu Pferde ſaßen. Ferner verlangt er die Erlaubniß vom Könige, dem rothen Ritter, der ein Todfeind des Artus war, die Rüſtung abzugewinnen. Kreux, des Königs Seneſchall, verſpottet ihn deſſwegen; eine Dame aber, die zehn Jahre hindurch nicht gelacht, tritt auf den Jüngling zu und verkündet ihm lächend, er werde einer der tapferſten und muthigſten Ritter werden. Aegerlich darüber, gibt ihr der Seneſchall einen Backenſtreich und wirft des Königs Narren, der vor dem Herde ſitzt, in das Feuer, weil dieſer geſagt, die Dame werde nicht eher lachen, als bis ſie den erblickt, der die Blüthe der Ritterſchaft ſein werde. Perceval wird endlich auf ſeine Bedingungen zum Ritter geſchlagen, ſucht den rothen Ritter auf und erhält deſſen Waffen, indem er ihn im Zweikampfe tödtet; er weiß nicht recht mit dem Helme und den anderen Stücken umzugehen, aber ſein Knappe Guyon hilft ihm und räth ihm, auch ſein Untergewand mit dem des Erſchlagenen zu vertauſchen. „Nie will ich das gute hänfene Hemd ablegen, das meine Mutter mir gemacht hat," antwortet aber der Jüngling, begnügt ſich mit der Rüſtung und lernt erſt jetzt Steigbügel und Sporen gebrauchen, die ihm früher überflüſſig ſchienen, da er ohne Sattel ritt und ſein Roß mit einem Stecken lenkte. Der Zufall führt ihn zu einem Ritter, der ihn in den Pflichten ſeines Standes unterrichtet und ihn überredet, ſeinen ländlichen Anzug mit einem ſtattlicheren zu vertauſchen. Perceval nimmt dann Abſchied von ſeinem Meiſter und gelangt nach dem Kaſtell Beaurepaire, das von einem Feinde belagert wird und aus Mangel an Lebensmitteln der Uebergabe nahe iſt. Blanchefleur, die Herrin des Schloſſes, ſucht ihn ſo gut es gehen will zu bewirthen; er befreit ſie dafür von ihren Widerſachern, indem er deren Führer im Zweikampfe beſiegt und nach dem Hofe des Königs Artus ſendet mit dem Auftrage, der lächelnden Dame zu melden, er werde den Backenſtreich, den ſie empfangen, rächen. Von Beaurepaire begibt er ſich nun an den Hof ſeines Oheims, des Königs Pecheur, wo er den heiligen Gral und die heilige Lanze, mit welcher der Erlöſer verwundet worden, findet. König Pecheur leidet an Wunden, die er in ſeiner Jugend empfangen und die ſich nie geſchloſſen haben; ſie würden geheilt ſein, wenn Perceval ihn gefragt hätte: Wozu nützt der heilige Gral und warum tropft Blut von der Lanze? Dies fällt ihm aber nicht ein, er ſieht und ſchweigt und macht ſich auf, zu Artus zurückzukehren. Unterwegs beſiegt er viele Ritter und ſendet ſie als Boten vor ſich her. Nachdem er dann ſelber angelangt iſt, rächt er die Dame an dem Seneſchall und begleitet Artus nach Karlion, wo dieſer vollen Hof hält. Hier ſieht er eines Tages die Dame Hideuſe vorbeikommen, die ihm zürnt, weil er den Hof ſeines Oheims ſchweigend verlaſſen; ſie überladet ihn mit Verwünſchungen. Dieſe Dame iſt ein Ausbund von Schönheit nach der Beſchreibung, die der Dichter von ihr macht. Ihr Hals und ihre Hände ſind nämlich braun wie Eiſen, ihre Augen ſchwärzer als die eines Mohren und kleiner als die einer Maus; ſie hat die Naſe einer Katze oder eines Affen, Lippen wie ein Ochſe, Zähne gelb wie Eidotter, einen Bart wie eine Ziege, hinten und vorn einen Buckel und Säbelbeine. Nachdem ſie ſich bei dem König entſchuldigt, daß ſie um einer weiten Reiſe willen nicht länger weilen könne, erzählt ſie von einer Burg, wo 750 Ritter mit ihren Damen gefangen gehalten würden. Die Befreiung derſelben bietet nun der Tapferkeit ein weites Feld und die Abenteuer mehrerer Ritter, namentlich des wackeren Gauvin, Neffen des Königs Artus, werden ſehr ausführlich erzählt. Perceval widmet ſich fünf Jahre lang ritterlichen Thaten und vernachläſſigt die Frömmigkeit gänzlich; da trifft er in einem Walde

nach deſſen Ableben von Godefroi de Leingny (Ligny) zu Ende gebracht; e) der Roman Constans von Butor; f) der Roman Meliadus de Leonoys; g) der Roman Tristan, auf altbretoniſchen (keltiſchen) Sagen beruhend, zuerſt von Luces de Gaſt theils in Proſa, theils in Verſen bearbeitet, dann von Chreſtien de Troyes vollſtändig in Reimen behandelt; der Inhalt iſt die Liebe Triſtans zur Iſalde (Yſeult, Yſot, Yſold) und aus dieſem Stoffe hat dann unſer deutſcher Gottfried von Straßburg, wie ſeiner Zeit ausführlicher dargelegt werden wird, ein unſterbliches Hoheslied der Liebe und Leidenſchaft geſchaffen; h) der Roman Ysage le Triste, eine ſpätere Wiederaufnahme dieſes Gegenſtandes; i) der Roman Artus, nur in Proſa vorhanden, gleichſam ein Reſumé der Geſchichten von der Tafelrunde. 3) Der normanniſche Sagenkreis. Hauptdichter deſſelben war Richard Wace (ſt. um 1184) und es exiſtiren von ihm folgende Werke: a) Le Brut d'Angeleterre, einen vorgeblichen Enkel des Aeneas feiernd, welcher König von England geweſen ſein ſoll, gedichtet in 18000 achtſilbigen Verſen; b) der Roman de Rou (Rollo) et de ducs de Normandie (deutſch von Gaudy), eine gereimte Chronik der älteren Geſchichte der Normannen, ſowie ihres Einfalls und ihrer Seßhaftmachung in England; c) Chronik der Herzoge von der Normandie von Heinrich II. bis auf Rollo; d) der Roman du Chevalier au Lion, welches Werk übrigens möglicherweiſe auch von einem andern Dichter, Gace Brulez, herrühren könnte. [1]) Echt normanniſch iſt auch der Roman von Robert dem Teufel (Robert-le-Diable), welcher ſo vielfache franzöſiſche und deutſche Bearbeitungen erfahren hat. — In den Kreis der nationalen romantiſchen Helden-

---

zehn Damen und drei Ritter, welche Buße thun für frühere Vergehen: ihre Unterhaltung erbaut ihn ſehr, er geht in ſich und beichtet einem Einſiedler, der ein Bruder des Königs Pecheur iſt. Er macht ſich dann auf den Weg zu ſeinem Oheim, um jene Fragen zu thun, kommt wieder nach Beaurepaire, wo er drei Tage bei Blancheſleur verweilt, gelangt dann zum Könige Pecheur, deſſen Wunden durch ſeine Fragen geheilt werden, und kehrt darauf an Artus' Hof zurück. Hier wird ihm die Nachricht von ſeines Oheims Tode; er zieht mit Artus und deſſen Gefolge hin, um ſich krönen zu laſſen, und erbt die heiligen Reliquien, unter denen namentlich der heilige Gral, welcher, von einer Jungfrau dreimal um die Tafel getragen, dieſe mit allen gewünſchten Leckerbiſſen füllt und Artus und ſeine Ritter in Erſtaunen ſetzt. Nachdem die letzteren wieder fort ſind, begibt ſich Perceval in eine Einſiedelei, wohin er den heiligen Gral mitnimmt, der ihn bis an ſein Ende mit Nahrung verſorgt. In dem Augenblicke ſeines Todes werden die heiligen Dinge vor den Blicken der Umſtehenden zum Himmel entrückt und ſind ſeitdem nie wieder auf Erden geſehen worden. Percevals Leiche wird nach dem Palais aventureux gebracht und neben dem Könige Pecheur beigeſetzt. Die Inſchrift auf ſeinem Grabe lautet: „Hier ruht Perceval der Gäle, der die Abenteuer des heiligen Grals vollendete." — Ueber die Romane aus dem Artus-, Gral- und Triſtanſagenkreiſe vgl. Dunlop, History of fiction, chapt. 3.

[1]) Du Méril: La vie et les ouvrages de Wace (in Eberts Jahrbuch der roman. und engl. Lit. I. 1 fg.).

dichtung fallen theilweise auch folgende Romane, die keinem der bisher angeführten Sagenkreise entschieden zugehören: a) Roman du Chevalier au Cygne, welcher die Eroberung Jerusalems durch Gottfried von Bouillon zum Hintergrunde hat; b) L'histoire du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel, dessen Stoff durch Uhlands „Kastellan von Coucy" unter uns sehr bekannt geworden; c) Garin le Lohérens, ein Roman, der einen Theil des umfangreichen Gedichtes: Chanson des Lohérens ausmacht; d) der Roman Gérard de Vienne; e) Roman du Chevalier Paris, natif de Dauphine et de la belle Vienne: f) Cyperis de Vineaux; g) Partonopeus de Blois; h) Florent et Octavien; i) Aventures d'Isambart et de Gormond; k) La Voye ou la Songe d'Enfer, gedichtet von Raoul de Houdan, einem Zeitgenossen des Chrestien de Troyes, ist ein episch-satirisches Werk, aus welchem möglicherweise Dante die erste Idee zu seiner Hölle geschöpft haben kann; l) der allbekannte Roman von den sieben weisen Meistern (Li Romans des sept sages de Rome, herausgegeben von Keller 1836) von Herbert um d. J. 1260 gedichtet, mit stark didaktischer Färbung und auf die altorientalische Märchen- und Thierdichtung als auf seine Quelle zurückweisend; m) der Roman de la Violette aus dem ersten Viertel des 13. Jahrhunderts.

3) Romantisch-epische Bearbeitungen antiker Stoffe. Veranlassung zu derartigen Werken, in welchen sich Antikes und Romantisches wunderlich mischt und die klassischen Heroensagen in mittelalterlichem Kostüm, also oft geradezu parodisch und lächerlich erscheinen, mag wohl die Marotte der Feudaldynasten gegeben haben, ihre Abstammung von Helden des Alterthums herzuleiten. Diese Marotte wurde von höfischen Dichtern gepflegt und im Verlaufe der Zeit sehen wir den ganzen Apparat mittelalterlicher Romantik in das Alterthum hineingetragen. Von den vielen französischen Romantisirungen antiker Stoffe sind zu nennen: a) die Reimchronik von den römischen Kaisern (Histoire en vers des Empereurs de Rom) von Kalendre; b) der Roman d'Alexandre le Grand, durch Alexandre de Paris und Lambert li Cors 1184 veröffentlicht; c) der Roman de Florimond von Ayme de Varrennes (um 1188); d) das Gedicht La Guerre de Troie von Benoit de St. More; e) der Roman von dem Erzzauberer Virgil, welcher den berühmten römischen Dichter in einen Schwarzkünstler umwandelt, als welcher er im ganzen Mittelalter berüchtigt war und z. B. auch in dem Roman f) Cléomadès von Adenez le Roi auftritt, der in der Regierungsepoche Diokletians spielt.

4) Fabliaux und Contes. Die Fabliaux (von fabler, spanisch hablar, sprechen) und Contes (conter, erzählen) bildeten eine Gattung kleinerer epischer Gedichte und gaben, von den fahrenden „Conteurs" abgesungen oder recitirt, die eigentliche Unterhaltungsliteratur des mittelalterlichen Frank-

reichs ab. Mit der Moral nahmen es dieſe Erzählungen, welche für die nachmalige Novelliſtik (ſ. u. Boccaccio) eine unerſchöpfliche Fundgrube von Stoffen enthielten, allerdings nicht ſehr genau; jedoch ſind ſie keineswegs, wie man oft behauptet hat, durchweg ſchlüpfrig und unzüchtig. Im Gegentheil verbergen dieſe Schnurren unter ihren Späſſen oft ſehr ernſte Lehren und halten inſofern zwiſchen der Epik und Didaktik die Wage. Dies thut, mit entſchieden ſatiriſchem Beigeſchmack, auch der berühmte »Roman du Renard«, die franzöſiſche Bearbeitung des Thierepos, welche ſich in verſchiedene Werke ſpaltet. Der Grundſtock derſelben war ſchon zu Anfang des 13. Jahrhunderts bekannt und beliebt. Der Verfaſſer der älteſten Abtheilung (branche) iſt Pierre de Saint-Cloud, welcher mehrere Fortſetzer fand, von denen ſich aber nur Einer, Richard de Liſon, genannt hat. Dem Hauptſtamme des franzöſiſchen Renard entſproſſten hierauf folgende Schöſslinge: a) Le Couronnement du Renard, der Dichterin Marie de France (ſ. u.) zugeſchrieben; b) Renard le Nouvel, gegen Ausgang des 13. Jahrhunderts von Jaquemars Gielée gedichtet; c) Le Renard contrefaict (imité) von einem unbekannten Dichter des 14. Jahrhunderts (Martin Franc?); endlich d) Renard le Bestourné.

5) Allegoriſcher Roman. Das weitaus merkwürdigſte Denkmal allegoriſcher Romandichtung iſt der »Roman de la Rose«, von Guillaume de Lorris (ſt. u. d. J. 1260) begonnen, von Jean de Meung (1279 bis 1318?) fortgeſetzt und bis auf 22,000 Verſe gebracht. Es iſt ein wunderliches Buch, in welchem ſich Moral, Satire, Allegorie und Empfindſamkeit auf bizarrſte Weiſe miſchen und mitten unter der vertrakteſten romantiſchen Deutelei und Haarſpalterei zuweilen ganz moderne Anklänge vorkommen.[1]) Jahrhunderte lang war es ein Lieblingsbuch der Franzoſen und wurde auch anderwärts geleſen und nachgeahmt (z. B. in England von Chaucer). Man kann es einem verzauberten Walde vergleichen, in welchem ſich die Romantik verirrte und, daran verzweifelnd, ſich ſobald wieder zu-

[1]) So z. B. die folgende Stelle, welche in derber Weiſe eine ſogenannte Saint-Simoniſtiſche Doktrin vorwegnahm: —

»— Nature n'est pas si sote
Qu'ele féist nostre Marote
Tant solement por Robichon,
Se l'entendement i fichon,
Ne Robichon por Mariete,
Ne por Agnès, ne por Perrete;
Ains nous a fait, biau filz n'en doutes,
Toutes por tous et tous por toutes,
Chascune por chascun commune,
Et chascun commun por chascune.«

rechtzufinden, allerlei Phantastereien und Tifteleien aussann, um sich die Zeit zu vertreiben. Für uns ist kaum noch einzelnes von derartiger Dichterei genießbar.

3) Satirischer Gegensatz zur Romantik: Rabelais.

Wir greifen der Zeit bedeutend vor und gestatten uns ausnahmsweise eine Abweichung von der zeitfolgerichtigen Darstellung, um der altfranzösischen Romantik unmittelbar eine Erscheinung anzureihen, in welcher sich ihr vollendeter Gegensatz darstellt. Diese Erscheinung ist François Rabelais. Er wurde im Jahre 1483 zu Chinon, einer kleinen Stadt in der Touraine geboren, nahm zuerst die Kutte eines Franciskanermönches, dann die eines Benediktiners, fand aber auch diese zu enge, legte sie ab, zog eine Zeit lang im Gewand eines Weltpriesters im Land umher, ging dann nach Montpellier, um die Arzneikunst zu studiren, und erwarb rasch den Grad eines Doktors derselben, worauf er abwechselnd zu Lyon und Montpellier seine Wissenschaft ausübte und lehrte. Später erlangte er das Patronat des Kardinals Du Bellay, der ihn mit auf Reisen nahm (z. B. nach Rom), sowie mit Pfründen versorgte, und starb 1553 zu Paris mit den Worten: »Je m'en vais chercher un grand Peut-être«.

Die Bildung seiner Zeit vollständig in sich umfassend und ihre Schäden, Laster und Thorheiten — die Verderbniß der Kirche, den Servilismus und die dummstolze Wortfuchserei der Gelehrten, die unwissende Marktschreierei der Aerzte, die unter einem Wuste römischer Rechtsformeln nur schlecht verdeckte Rechtlosigkeit, die ganze Scheinheiligkeit, Pralhanserei, Unnatur und Hannswursterei jener Tage — mit dem unerbittlichen Messer des Anatomen untersuchend und aufdeckend, vertrat Rabelais in Frankreich genialer als sonst irgendein Schriftsteller von damals das reformatorische Element, welches während seines Lebens in Deutschland zu theilweisem Durchbruch kam. Aber Rabelais war kein Reformator, er war ein Satiriker, ein ebenbürtiger moderner Zwillingsbruder des Aristophanes. Er begnügte sich, das Leben seiner Zeit im satirischen Hohlspiegel aufzufangen und dasselbe in gigantischer Verzerrung den Zeitgenossen vor Augen zu bringen.[1]) Er verschrieb der furchtbaren socialen Krankheit, die er rings um sich her

[1]) Und zwar zunächst in der Absicht, sie lachen zu machen, wie er in nachstehendem »Avis aux lecteurs«, womit der Prolog zum I. Buch des Gargantua eingeleitet wird, ausdrücklich bemerkt hat: —

»Amys Lecteurs qui ce Livre lisez
Despouillez vous de toute affection,
En le lisant ne vous scandalisez,
Il ne contient mal, ny infection.

wüthen ſah, ungeheure Doſen des Spottes; alles iſt bei ihm koloſſal, alſo auch der Kynismus und die Zote, die unausbleiblichen Begleiter jeder durchſchlagenden Komik. Rabelais ſtellt der Unnatur der Romantik, die ſich, wie wir geſehen, in immer inhaltloſere Allegorieen verflüchtigt hatte, die konkrete Natur und den geſunden Menſchenverſtand gegenüber. Der Form nach mitten in der Romantik ſtehend — denn der Grundriß ſeiner Werke iſt ganz der herkömmlichen Architektur der Ritterromane analog — weiß ſein durchaus antiromantiſcher und moderner Geiſt gerade dieſe Form zum Gefäß der ergötzlichſten Verhöhnung der Romantik zu modeln. Er bekämpfte alſo ſeine Zeit mit ihren eigenen Waffen. Ob er, wie man vielfach behauptet und geleugnet hat, bei dieſem ſatiriſchen Kampfe beſtimmte Perſönlichkeiten — (Franz I., Heinrich II.?) — im Auge gehabt, iſt ganz unweſentlich und nur der gelehrten Pedanterei von Wichtigkeit. Feſt ſteht, daß aus all der ungeheuerlichen Phantaſtik ſeiner Werke die geſchichtliche Wirklichkeit ſeiner Zeit mit Beſtimmtheit und Schärfe hervortritt, daß ſich in ihnen die Bildung einer neuen Periode, die bürgerliche gegenüber der ritterlich-höfiſchen des romantiſchen Zeitalters, ſiegreich ankündigt und vermöge dieſer Bildung die Romantik als überwunden erſcheint.

Rabelais' Romane wurden veröffentlicht unter den Titeln: „Gargantua" (La vie inestimable du grand Gargantua, père de Pantagruel, jadis composée par l'abstracteur de quintessence; Lyon 1535) und „Pantagruel" (Pantagruel roi des Dipsodes, restitué à son naturel; avec ses faits et prouesses epouvantables, composé par feu Mr. Alcofribas, abstracteur de quintessence, 1532). [1]) Betrachten wir uns dieſe Werke etwas näher; es iſt wohl der Mühe werth. Gargantua ſtammt

Vray est qu'icy peu de perfection
Vous apprendrez, sinon en cas de rire:
Aultre argument ne peut mon cueur eslire
Voyant le deuil qui vous mine et consomme;
Mieulx est de ris que de larmes escrire
Pour ce que rire est le propre de l'homme.«

[1]) Oeuvres de Maitre François Rabelais, tom. V, Amsterdam 1711. Dann die Prachtausgabe: Oeuvres de Rabelais (mit Kommentar), Paris, Didot, 1823, Oeuvres de Rabelais, collat. pour la prim. fois sur les éditions originales, accompagnées d'un commentaire nouveau par Burgaud des Marets et Rathery, Paris 1870. Rabelais, la renaissance et la réforme, par E. Gebhart, 1877. Regis hat ſich durch ſeine meiſterliche Verdeutſchung der um ihrer veralteten Sprache und Ausdrucksweiſe willen etwas ſchwer zugänglichen rabelais'ſchen Werke ein großes Verdienſt um die komiſche Literatur erworben. Dieſe Ueberſetzung, aus welcher auch wir der allgemeinern Verſtändlichkeit wegen citiren, führt den Tittel: „Meiſter Franz Rabelais, der Arzenei Doktoren, Gargantua und Pantagruel", aus dem Franzöſiſchen verdeutſcht, mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben durch Gottlob Regis, 3 Bde. 1832. Sehr verdienſtlich iſt auch die neuere Verdeutſchung des Rabelais durch F. A. Gelbcke (2 Bde. 1880).

aus dem Geschlechte der Riesen. Seine Erzeugung und Geburt werden sehr umständlich erzählt und seine Kindheit wird mit der grotesken Derbheit echt-niederländischer Genremalerei geschildert. Den Knabenschuhen entwachsen, begibt sich der Held nach Paris, wo seine riesenhafte Erscheinung unter dem „läppischen, gaffigten, albernen" Pariservolk keine geringe Sensation macht. Er löschte die heiße Neugierde der Pariser, als sie ihm lästig zu werden begann, ungefähr durch die nämliche Manipulation, womit Gulliver die Feuersbrunst in der Hauptstadt von Liliput löschte, also „daß ihrer zweihundert sechzigtausend vierhundert und achtzehn elend ersoffen, ohn' die Weiber und kleinen Kinder". Hierauf nahm er die großen Glocken von Notre-Dame weg, um sie seinem Roß als Schellenwerk umzuhängen, und da die Pariser erkannten, es wäre auf dem Wege der Gewalt mit diesem Menschen nichts auszurichten, ordneten sie den spitzfindigsten Orator der Sorbonne als Unterhändler an ihn ab, was Rabelais Gelegenheit gibt, den sophistischen Pedantismus und barbarischen Gallimatthias der Gelehrsamkeit jener Zeit aufs kostbarste zu verhöhnen. Denn der Gesandte redet den Gargantua folgendermaßen an: „Ehem, hem, dem, Bonsdies, Gestrenger, Bonsdies: et vobis Junkherrn! Es wär' doch halt nit mehr als billig, wenn ihr uns unsere Glocken wolltet wiedergeben. Denn sie thun uns gar sehr vonnöthen. Hem, hem, hasch. Wir han wohl eher schon gut Geld dafür ausgeschlagen, so uns die von London in Cahors anboten, desgleichen die von Bourdeaux in Brye, welche sie haben kaufen wollen wegen der substantifikalischen Qualität der elementaren Komplexion intronificiret innerhalb der Terrestrität ihrer quidditativischen Natur zur Extraneisirung derer Halonen und Turbinen von unsern Reben, wenn auch nicht der unsrigen, doch dicht beian. Denn verlieren wir das Rebenblut, so verlieren wir alles, Muth und Gut. Gebt ihr sie auf mein Bitt' uns wieder, verdien' ich sechs Stab Würst' daran und ein gutes Paar Hosen, die meinen Beinen wahrlich werden zu statten kommen, oder sie halten ihr Wort wie Schelmen. Ho, Domine, bei Gott ein Paar Hosen ischt guet et vir sapiens non abhorrebit illud. Ha, nicht jeder Mann hat ein Paar Hosen, der möcht', das weiß ich wohl an mir. Schauen's, Domine, es sind nun schon an die achtzehn Täg' her, daß ich an dieser schönen Red' spinsirt' und kau'. Reddite quae sunt Caesaris Caesari, et quae sunt Dei Deo. Ibi jacet lepus. Mein Treu, Domine, wenn Ihr bei mir zu Nacht wollt essen in camera, bei dem Sankt Chrisam charitatis nos faciemus bonum cherubin. Ego occidi unum porcum et ego habet bonum vino. Aber von einem guten Wein kann man nit reden bös Latein. Wohlan de parte Dei, date nobis Glockas nostras. Schauen's her, ich schenk' und übergeb' Euch auch von unserer Fakultät ein Sermones de Utino, utinam daß Ihr uns unsere Glocken wollt geben. Vultis etiam Ablassios? Per Deum, vos habe-

bitis et nihil zaletis. O, Herr Domine, glockidonaminor nobis! Ohe, es bonum urbis. Braucht's alle Welt. Sein's Eurer Mären etwann g'sund? Ei, unsrer Fakultät nicht minder, quae comparata est jumentis insipientibus et similis facta est eis, psalmo nescio quo, obschon ich mir's auf meinem Papierl gar wohl notirt hab', et est unum bonum Achilles, hem, ehedem, hem, hasch: he! ich bewies Euch's, daß Ihr's uns geben sollt und müßt. Ego quidem sic argumentor. Omnis Glocka glockabilis in glockerio, glockando glockans glockativo, glockare facit glockabiliter glockantes. Parisius habet glockas. Ergo Klotz. Ha, ha, das heißt parlirt, das! Ist in tertio primae in Darii oder wo anders. Auf mein' Seel', ich hab' die Zeit g'sehen, da ich hab' Teufel mit Arguiren angestellt; itzt Weinl, gut Bett, den Rucken am Feuer, den Bauch bei Tisch und eine fein tiefe Platten. Hei, Domine, ich bitt' Euch doch in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti, amen, daß Ihr uns unsere Glocken wieder gebt. So helf' Euch Gott vom Uebel und unsere liebe Frau von der Gesundheit, qui vivit et regnat per omnia saecula saeculorum, amen. Hem, hasch, rasch, rax, hem, hasch." Solch einer Beredsamkeit konnte Gargantua nicht widerstehen, gab die Glocken heraus und fing an in Paris zu studiren, was ihn aber nicht abhielt, alle Lustbarkeiten mitzumachen, besonders das Spiel, und als Hauptgeschäft das Essen und Trinken zu betreiben. „Er fing seine Mahlzeit mit etlichen Dutzend Schunken, geräucherten Ochsenzungen, Botargen, Würsten und anderen dergleichen Wein-Furiren und Fürtrab an. Mittlerweil warfen ihm vier seiner Leut ohn' Unterlaß einer nach dem andern Mustrich mit vollen Schaufeln in's Maul," u. s. w. Während aber Gargantua dergestalt zu Paris den Studien oblag, fiel der Feind in seines Vaters Land und der Held ward heimgerufen, um den Angriff zurückzuschlagen, was er dann auch auf recht originelle Manier zu bewerkstelligen begann. Nach dem ersten Siege wollte er seinen Durst mittels eines Lattichsalats stillen, und da sich in dem Lattich während der Schlacht sechs Pilger versteckt hatten, wären dieselben zugleich mit dem Salat in den Magen des Riesen gewandert, so sie sich nicht in ein Paar hohle Zähne des Essenden geborgen und dann mittels des Zahnstochers aus dem gefährlichen Asyl befreit worden wären. Während sich Gargantua mit den Feinden herumschlägt, gesellt sich ein ihm verwandter Charakter zu ihm, der Mönch Jahn von Klopffleisch, „ein junger Hach, ein Wagherz, rüstig, wacker, wohlgemuth, behend, keck, hitzig, lang und hager, wohl gespaltenen Munds, erheblicher Nas', ein derber Horashetzer, Vigilienbürster und Messabzäumer: in Summa alles zusammenzufassen, ein echter Mönch, so jemals einer, seit die mönchenzende Welt mit Mönchen bemönchelt gewesen, erfunden ward." Mit diesem Kampfgesellen verbunden, überwindet Gargantua den Feind gänzlich und will dann den Bruder Jahn aus Dank-

barkeit zum Abt des ſchönſten Kloſters in Frankreich machen. Allein Jahn lehnt dies ab und erbittet ſich den Bau eines neuen Kloſters nach ſeinem eigenen Sinn und Plan. „Weil man derzeit niemand ins Kloſter ſtieß als blinde, lahme, hockrige, häſſliche, miſſgeſchaffene, unreiniſche, thörichte, verhexte, vertrakte Weiber, deſſgleichen nur die verkrüppelten, blöden, lendenlahmen, hausläſtigen Männer: ſo ward verfügt, daß man da (in dem neuen Kloſter) niemand als ſchöne, wohlgeſtalte und wohlgeartete Frauen und niemand als ſchöne, wohlgeſtaltete und wohlgeartete Männer aufnähm'. Item, weil Männer in Frauenklöſter nicht anders als heimlich kommen könnten oder im Sturm, ward dekretirt, daß da kein Weib ſein ſollt', es wär' denn ein Mann dabei, und auch kein Mann, wo nicht ein Weib wär'. Item, weil ſo Männer als Weiber, einmal ins Kloſter aufgenommen, nach ihrem Probejahr lebenslang darin zu verharren gezwungen werden, ward feſtgeſetzt, daß jeder Mann und jedes Weib, da aufgenommen, wann's ihnen gut däucht', frei und gänzlich wieder herausmarſchiren dürften. Item, weil die Ordensleut' gemeiniglich drei Gelübd' thun, nämlich Keuſchheit, Armuth und Gehorſam: ſo ward verſehen, daß man allda in Ehren möcht' beweibt ſein, daß ein jeder reich wär' und in Freiheit leben ſollte." Der Schluß des Gargantua eröffnet eine wahrhaft großartige Perſpektive in eine neue Zeit, die Rabelais mit ſo prophetiſchem Geiſte ahnte, daß er direkt darauf hinwies, die in Frankreich zurückgeſtaute Reformation werde durch eine Revolution erſetzt werden. Offenbar ſchwebt ihm die Idee des Vernunftſtaates vor, wenn er die Menſchen einladet, in das neue Kloſter Gargantua's und Jahns zu kommen:

„Hie kommet her, die ihr des Herren Wort
Dem Feind zum Tort mit flinkem Geiſt verkündet.
Hier ſollt ihr haben feſte Burg und Hort,
Wenn Geiſtermord mit Gloſſen fort und fort
Die Gnadenpfort' uns zuſchließt und verſpündet.
Kommt, gründet hie den Glauben, weckt und zündet!
Alsbald verſchwindet, wenn ihr ſchreibt und ſprecht,
Was ſich verſchworen wider Gottes Recht." [1])

Rabelais' „Pantagruel" beginnt ebenfalls mit der groteſk-komiſchen Geburtsgeſchichte des Helden. Mit der Ueberſiedelung deſſelben nach Paris

[1]) »Cy entrez, vous, qui le sainct Evangile
En sens agile annoncez, quoy qu'on gronde.
Ceans aurez ung refuge et bastille
Contre l'hostile erreur, qui rant postille
Par son faulx style empoisonner le monde;
Entrez, qu'on fonde icy la foy profonde.
Puis, qu'on confonde, et par voix et par rolle
Les ennemis de la sainct Parolle.«

hebt dann eine Reihe der bittersten Karikaturen auf das religiöse, politische, gesellschaftliche und gelehrte Leben jener Tage an, welche nur durch die Späße des Panurg, der sich an Pantagruel angeschlossen hat, unterbrochen wird. Diese Späße sind ebenso riesenhaft phantastisch als schamlos. Panurg, ein vielgereis'ter Mann, erzählt seine Abenteuer, welche das Beste der nachmaligen Münchhausiaden vorwegnehmen. Am schlimmsten war es ihm in der Türkei ergangen, denn dort wäre er um's Haar gebraten worden, um in einer Kaninchensauce verspeist zu werden. Man hatte ihn schon gespickt und an den Bratspieß gesteckt, als er wahrnahm, daß der Koch, der den Spieß umdrehen sollte, eingeschlafen war. Er warf dem Schlafenden einen Brand auf den Kopf, wovon er sogleich starb. Der Brand zündet das Stroh an und die Reiser das Haus. Panurg schlüpft vom Spieße herunter und bedient sich desselben als einer Lanze, der Bratpfanne aber als eines Schildes. So ausgerüstet schlägt er sich durch die Türken, welche mit gutem Appetit das Garwerden des Gespießten erwartet hatten. Allein indem er das Land durchstrich, hatte er vieles von den Hunden zu leiden, die, durch den Geruch seines halbgebratenen Fleisches herbeigelockt, ihn beständig fressen wollten. „Damals war es, daß ich mich sehr vor Zahnschmerzen fürchtete." „„Wie, vor Zahnschmerzen? Das mußte damals wohl deine geringste Besorgniß sein."" „O freilich, ich rede aber nicht von meinen eigenen Zähnen, sondern von den Zähnen der Hunde und der Türken, die mich fressen wollten. Wisst ihr nicht, daß uns die Zähne niemals weher thun, als wenn die Hunde uns in die Lenden beißen?" In Verlaufe der Abenteuer Pantagruels und Panurgs birgt sich in dem Gewande der wahnwitzigsten Possen oft die sinnigste Weisheit und immer die schneidendste Satire. Nachdem gleich anfangs das elende Gelehrtenwesen, wie es damals florirte, gräßlich durchgehechelt worden, gießt Rabelais den Höllenstein seines Hohnes in Strömen auf die ekelhaften Geschwüre der Kirche, des Papstthums, [1]) der Politik und Finanzwirthschaft, um hierauf

---

[1]) Mit welcher beispiellosen Kühnheit Rabelais Hierarchie und Papstthum verhöhnte, mag insbesondere folgende Stelle beweisen:

— — „Nach überstandenem Fasten gab uns der Kläusner einen Brief an einen, den er Albian Hamar hieß, Aedituum und Sakristan des Läut-Eilands! wiewohl Panurg nannt ihn zum Gruß Herrn Eseldumm. Es war ein altes, kleines, gutes, glatzköpfigs Männel mit leuchtender Schnut und kupfernem Kurfunkel-Antlitz. Er ließ uns auf des Kläusners Fürsprach sehr freundlich an, als er ersah, daß wir die Fasten abgewartet, wie vorgedacht: erzählt' uns nach genossenem Imbiß von des Eilands Raritäten, versichernd, daß es anfangs von den Siticinen bewohnt gewesen, die jedoch nach dem Naturlauf (wie denn alles veränderlich) zu Vögeln worden. — Die Vögel, groß, schön, höflich, glatt, manierlich, zierlich, sah'n fast aus wie unsre Leut zu Haus: sie aßen und tranken wie Menschen, däu'ten, — — — — — schliefen, — — — wie Menschen; und doch war kein Gedank daran, meint' der Aedituus, schwur aber, daß sie nichts weniger als profan

bei der Gelegenheit, wo seine Helden ins Land der Philosophen gelangen und daselbst zu Abstraktoren ernannt werden, wieder auf die Gelehrten zu=

---

noch weltlich wären. Auch ihr Gefieder gab uns gar stark zu rathen auf; denn etliche waren schloorweiß, andere rabenschwarz, noch andre aschgrau, wieder andre halb weiß, halb schwarz; andre hochroth, andre blau und weiß gestreift; es war eine Lust sie anzuschaun. Die Männlein nannt er Pfäffling, Münchling, Priesterling, Aebtling, Bischling, Kardinling und den Papling, welcher einzig in seiner Art ist. Die Weiblein nannt er Pfäffinen, Münchinen, Priestinen, Aebtinen, Bischinen, Kardinen, Papinen. Gleichwohl, belehrt' er uns, wie unter die Bienen die Horlsken stoßen, die nur alles verderben und fressen, so führ auch nun seit dreihundert Jahren unter dies muntre Vögel=Völklein, man wüßt nicht wie es zuging, immer aller fünf Monat ein ganzer Schwarm von Tuckmäuserling, die all dies Eiland rundum versaut und verschändet hätten, ein so unförmlich, scheußlich Volk, daß alles vor ihnen lief; denn ach! sie hätten eitel krumme Häls, Harpyenbäuch, rauhe Esaus=Tatzen und Krallen und Stymphaliden=Aerß; und wär nicht möglich sie auszurotten; für einen, den man todtschlüg, kämen gleich fünfundzwanzig andre nach. Drauf frugen wir, was diese Vögel so unabläßig zu singen trieb? Und der Aedituus antwort uns, es wären die Glocken, die auf ihren Bauern hingen. Dann frug er uns: Soll ich die Münchling, die ihr hie in ihre Hippokras=Filtrirsäck wie Haubenlerchen vermummelt seht, gleich singen lassen? — O thut es doch! versetzten wir. Da zog er bloß die Glock sechsmal und Münchling sprangen und Münchling sangen, daß eine Art war. — Und sängen auch wohl, sprach Panurg, die dort mit den rauchhäringsfarbenen Federn, wenn ich hier diese Glock zög? — Nicht minder, antwort der Aedituus. — Da zog Panurg und plötzlich rannten auch diese verschmauchten Vöglein her und trällerten unisono; aber ihre Stimmen waren sehr rauh und garstig. Doch dafür, belehrt' uns der Aedituus, lebten sie auch von nichts als Fischen, wie die Reiger und Wasserraben bei uns, und wären eigentlich ein fünfte Species von Tuckmäusern, neu gedruckt und aufgelegt: zugleich bemerkend, wie ihm Robert Valbringue, der aus Afrika unlängs hie durchpassirt, erzählt hätt, daß nächstens eine sechste Art eintreffen wird, die er Kapuzling benamset, und ein mürrischer, hirntoller, abgeschmackter Volk sei auf dem ganzen Eiland nicht erhört. Wohl, sprach Pantagruel, hat Afrika von jeher immer die neuesten Missgeburten erzeugt. Aber, sprach Pantagruel, da ihr uns nun erläutert habt, wie Papling aus Kardinling, Kardinling aus Bischling, Bischling aus Priesterling, und Priesterling aus Pfäffling wird; möcht ich wohl wissen, woher euch diese Pfäffling kommen. — Die Eltern ziehn den Kindern kurz und gut ein Hemd über's Kleid an, scheeren ihnen, ich weiß nicht wieviel, Haar vom Scheitel und machen sie unter Abbetung gewisser apotropäischer Sühnsprüchlein (wie die Isis=Priester in Aegypten mit leinenen Mänteln und Haarabschneidung kreiret wurden) vor aller Welt und aller Augen, handgreiflich, sichtlich, ohne Blessur noch Schaden mittels pythagorischer Seelenwanderung zu Vögeln, wie ihr hie vor euch seht. Doch lieben Freund', ich weiß nicht wie es kommen mag, noch was dahinter steckt, daß man von keinem dieser Weiblein, sei es nun Pfäffin, Münchin oder Aebtin, jemals ein fröhligs Lobliedlein oder ein Charisterium hört, wie nach der Lehr des Zoroaster dem Oromasis gesungen wurden; sondern nichts als Kataraten und Sythropäen, wie man sie dem arimanischen Dämon darbracht; und Jung und Alt in einem fort sie ihre Freund und Eltern verfluchen, die sie in Vögel verwandelt haben. — Am dritten Tag, der ebenso mit Schmäusen und Banketten verstrich wie die zween vorigen, begehrt' Pantagruel inständiglich den Papling zu sehen; Aedituus meint' aber, daß er sich so leicht nicht sehen ließ. Wie so? Wie so? frug Pantagruel, trägt er etwann den Helm des Pluto auf dem Kopf oder Gyges' Ring an den Klauen

rückkommen und den ſcholaſtiſchen Unſinn derſelben mit ſeinen Sarkaſmen zu pfeffern. Wir erfahren da ſonderbare Beſchäftigungen der Hochgelahrten. „Ich ſah — erzählt Panurg — ein ganzes Rudel davon in wenig Stunden die Mohren bleichen. Andere pflügten mit drei Joch Füchſen den Uferſand und verloren ihr Saatkorn nicht. Andere wuſchen die Ziegel auf den Dächern und trieben die Farb' heraus. Andere zogen Waſſer aus Pumex oder Bimsſtein, wie ihr's nennt, indem ſie ihn eine gute Weil' in einem marmornen Mörſel ſtießen und ſeine Subſtanz veränderten. Andere ſchoren die Eſel und erzielten gute Woll' damit. Andere laſen Trauben von Dornen und Feigen von Diſteln. Andere molken die Ziegenböck' und fingens in ein Haarſieb auf, zu gutem Erſprieß der Hauswirthſchaft. Andere wuſchen Eſelsköpf und hatten die Seif' umſonſt dabei. Andere pirſchten den Wind mit Netzen. Einen jungen Spodizator ſah ich, der einem todten Eſel künſtliche Winde entlockte und die Elle davon zu fünf Sol verkaufte. Andere machten große Dinge aus nichts und wieder die größten Dinge zu nichts. Andere maßen auf langen Tennen bis auf ein Haar die Flöhſprüng' aus und betheuerten mir, daß dies Geſchäft zum Regiment der Königreiche, Kriegführung und Verwaltung freier Staaten mehr als nöthig ſei." Endlich iſt noch zu erwähnen die allerliebſte Epiſode, in welcher der Philoſoph Epiſtemon, dem in der Schlacht der Kopf abgehauen worden war, der aber dadurch, daß ihm Panurg den Kopf an den Rumpf nähte, wieder lebendig gemacht wurde, erzählt, was er während ſeines kurzen Todes in der Hölle geſehen. Er hatte dort merkwürdige Menſchen angetroffen und ſeltſame Rollenwechſel beobachtet. Alexander der Große war zum Schuhflicker geworden; Fabius der Zauderer mußte Paternoſter an einander reihen; Artus und die Ritter der Tafelrunde waren Matroſen auf den Höllenflüſſen; Nero war ein Poſſenreißer und Bänkelſänger; Gottfried von Bouillon ein Roſenkranzmacher und Heiligenbildchenkrämer; Papſt Julius II. Paſtetenverkäufer; die vier Haimonskinder waren Marktſchreier; Diogenes war in Purpur gekleidet und trug ein Skepter in der Hand, womit er Alexander den Großen

---

oder ein Chamäleon auf der Bruſt, daß ihn die Welt nicht ſchauen kann? — Mit nichten, ſprach Aedituus, er iſt nur von Natur ein wenig ſchwer zu ſehen: ich werd' indeſſen dafür ſorgen, daß ihr, wo möglich, ihn zu ſehen kriegt. Mit dieſen Worten ging er weg und ließ uns weiter knuſpern. Kam nach einer Viertelſtund' zurück, anzeigend, Papling wär itzt ſichtbar, und führt uns dann ganz ſtill und ducklings grad' auf den Vogelbauer los, worin er in Geſellſchaft zweier kleiner Kardinling und ſechs ſchmeerbäuchiger Biſchling kauzt'. Panurg betrachtet' ſich ſeine Geſtalt, Gebärden, Mienen ſehr aufmerkſam, dann ſchrie er laut: Der Henker hol' das Beeſt! er ſieht aus wie ein Wiedhopf. — Um Gotteswillen, redet leiſe! ſprach der Aedituus; er hat Ohren! — Nun, hat die nicht auch ein Wiedhopf? ſprach Panurg. — Wo er euch nur ein einzig mal ſo blaſphemiren und läſtern hört, ſeid ihr verloren, lieben Leut. — Da wär's doch beſſer, ſprach Bruder Jahn, wir tränken und bankettirten weiter."

durchprügelte, weil ihm dieſer ſeine Schuhe nicht recht geflickt hatte; Epiktet war herausſtaffirt wie ein franzöſiſcher Modeherr und tanzte in einer Sommerlaube mit hübſchen Damen; Kyros bat ihn um einen Pfennig, um ſich einige Zwiebeln zum Abendeſſen zu kaufen; Epiktet warf ihm einen Thaler zu mit den Worten: Schurke, ſei ein ehrlicher Mann! aber des Nachts beſtahlen ihn Alexander, Darius und andere Exkönige.

Ich habe bei Rabelais länger verweilt, als den Raumbedingungen des vorliegenden Buches eigentlich angemeſſen iſt. Es geſchah alſo, weil dieſer wahrhaft freie Menſch und treffliche Autor weit mehr berühmt als bekannt und geleſen iſt und deſſhalb keine Gelegenheit verſäumt werden darf, auf ihn aufmerkſam zu machen. Die beſte Kritik ſeiner Werke gibt Rabelais ſelbſt, indem er auf dieſelben folgendes Gleichniß anwendet: „Silenen waren vordem kleine Büchslein, wie wir ſie heut in den Läden der Apotheker ſehen; von außen bemalet mit allerlei luſtigen, ſchnakiſchen Bildern, als ſind Harpyen, Satyrn, gezäumte Gänslein, gehörnte Haſen, geſattelte Enten, fliegende Böck, Hirſche, die an der Deichſel ziehen, und andere derlei Schildereien mehr, zur Kurzweil konterfeiet, um einen Menſchen lachen zu machen: wie denn des guten Bakchus Lehrmeiſter Silenus auch beſchaffen war; hingegen im Innerſten derſelben verwahrt' man die feinſten Spezereien, als Balſam, Biſam, grauen Ambra, Zibeth, Amonium, Edelſtein' und andere auserleſene Ding'."

---

4) Die Anfänge der franzöſiſchen Nationalliteratur.

In dem Maße, in welchem ſich die verſchiedenen Gebiete Frankreichs allmälig zu der Einheit einer ſtarken und kompakten Monarchie zuſammenſchloßen, verſchmolzen ſich auch nach und nach die provenzaliſche und die normänniſche Poeſie zu einer franzöſiſchen; jedoch ſo, daß der Norden auf die Ausbildung der Nationalſprache einen weitaus vorherrſchenden Einfluß errang und behielt. Die Sprache von Oil bewältigte die weniger kräftige Sprache von Oc und der ritterliche Geiſt der Provence erlag dem monarchiſchen von Nordfrankreich, der ſich beſonders durch die Dynaſtie der Valois, der zweiten Linie des Mannsſtammes der Kapetinger, immer ausſchließlicher geltend zu machen begann. Unter dem Einfluſſe dieſes Geiſtes wurde die ritterliche Poeſie Frankreichs zur Hofpoeſie. Bevor wir jedoch von dieſer und ihren Trägern ſprechen, werfen wir noch einen flüchtigen Blick rückwärts auf einige frühere Poeten, welche von den Franzoſen gewöhnlich an die Spitze der franzöſiſchen Nationalliteratur im engeren Sinne geſtellt werden. Es ſind: Thibaut, Graf von Champagne (1201—1253), ein Dichter frivoler Liebeslieder und ſehr frommer Hymnen; die normanniſche

Edeldame Marie de France (zu Anfang des 13. Jahrh.), eine berühmte Dichterin, deren Fabelwerk »Le Dit d'Ysopet« zu den geschätztesten Erzeugnissen der altfranzösischen Literatur gehört;[1]) ferner Charles, Herzog von Orleans (1391—1466), welcher die Liederklänge der provenzalischen Troubadours zu erneuern suchte; Alain Chartier (geb. 1386), François Villon (geb. 1431), Martial de Paris (geb. 1440), Oktavien de Saint-Gelais (geb. 1465).[2]) In den Versuchen der zuletzt Genannten machen sich schon die Anfänge der frostigen Künstelei bemerkbar, in welche von jetzt an die Poeten das Wesen der Dichtkunst setzten. Nur der Volksgesang konnte sich von dieser Künstelei fernhalten und darum steht auch der Volksdichter Olivier Basselin (um die Mitte des 14. Jahrh.), der zu Val de Vire in der Normandie lebte und dessen Chansons man deßhalb »Vaux de Vire« nannte, woraus später „Vaudeville" geworden, noch jetzt in Frankreich mit Recht in geehrtem Andenken, wie nicht minder der minneliederliche König Heinrich IV., der in seinen Liebesliedchen den nationalen Chansonton allerliebst getroffen hat und dessen reizendes Lied »Charmante Gabrielle!« unverdränglich im Munde der Nation lebt.[3])

Unter Franz I., der zuerst das souveräne Königthum in sich darstellte und so recht auf der Gränzscheide der romantischen und der modernen Zeit steht, erscheint die französische Literatur bereits entschieden als eine mit ihrem Looſe zufriedene Magd des Hofes. Seltsam aber ist es, daß unter eben diesem „ritterlichen" König, der fortwährend mit der Romantik liebäugelte, die Nachahmung der antiken Poesie zuerst mit Bestimmtheit in Frankreich sich geltend machte. Es lag dieser Erscheinung allerdings einestheils das damals wieder erwachende Studium des klassischen Alterthums, die Wiedergeburt der Wissenschaften und Künste zu Grunde, wodurch das ganze Zeitalter als das der Renaissance bezeichnet wurde; allein, wenn man be-

---

[1]) Eine Auswahl aus ihren Fabliaux und Contes hat W. Hertz verdeutscht unter dem Titel „Poetische Erzählungen", 1861.

[2]) Hier wäre nun auch und zwar nicht in letzter, sondern in erster Reihe die Dichterin Clotilde de Surville oder de Vallon-Chalys (1405—1495) zu nennen, deren (angebliche) Gedichte durch Vanderbourg i. J. 1803 veröffentlicht wurden, falls diese Dichterin mehr wäre als eine allerdings äußerst geschickt in Scene gesetzte literarische Mystifikation. Die von Raynouard und Villemain beigebrachten Beweise gestatten keinen Zweifel mehr, daß die clotilde'schen Gedichte unecht und untergeschoben sind und die Dichterin Clotilde selber eine Dichtung ist. Verfasser dieser Gedichte ist wahrscheinlich ein Marquis de Surville gewesen. Jedenfalls war der Verfasser ein Mann von poetischem Talent und verstand es überdies meisterlich, die mittelalterlichen Formen nachzuahmen. Vgl. König, Étude sur l'authencité des poésies de Clotilde de Surville, 1875.

[3]) Die spätere Kritik — Gasté, Les vaux de Vire de Jean le Houx, 1875 — hat freilich dem Walkmüller Basselin die Urheberschaft der meisten von seinen Liedern abstreiten und dieselbe einem i. J. 1616 in Vire gestorbenen Advokaten, Jean le Houx, zutheilen wollen.

denkt, daß Frankreich recht eigentlich das Centrum der Romantik und der romantiſchen Poeſie geweſen, ſo wird man, um das faſt plötzliche und jedenfalls gewaltſame Abgehen von den Ueberlieferungen derſelben erklären zu können, anderntheils berechtigt ſein, politiſchen Motiven keine geringe Wirkſamkeit hinſichtlich der Umwandelung des literariſchen Bewußtſeins beizumeſſen. Es mußte, nachdem Ludwig XI. die Macht der großen Vaſallen gebrochen und für die Einheit Frankreichs und das monarchiſche Princip unendlich viel gethan hatte, Franz dem Erſten ſehr daran liegen, den Traditionen der Seigneurie die Nahrung der öffentlichen Meinung zu entziehen, und deſſhalb that er den romantiſchen Formen, in denen er ſich perſönlich gefiel, zum Trotz alles, um die geiſtige Thätigkeit der Nation auf Bahnen zu lenken, welche den Erinnerungen der romantiſchen Periode ferne lagen. Daher die eifrige Begünſtigung, welche er und ſein Hof den klaſſiſchen Studien zutheil werden ließ, daher die Bemühungen, die moderne Bildungsgeſchichte Frankreichs an das römiſche Alterthum und nicht an das feudale Mittelalter anzuknüpfen. Dieſe Bemühungen trugen denn auch raſch ihre Früchte; ſie drückten einerſeits der franzöſiſchen Poeſie, die man gewaltſam nach den Muſtern des Alterthums modelte, ohne dem Geiſte dieſer Muſter irgend eine Einräumung zu machen, den Charakter der Nachahmung auf und begründeten andererſeits, indem ſie die Bildung von allen nationalen Erinnerungen losriſſen und dieſelbe gerade dadurch zu einer exkluſiven Sache, zu einem Eigenthum der Bevorrechteten machten, auch in geiſtiger Beziehung die ſchroffe Zerſpaltung der Nation in privilegirte und geknechtete Stände.

An dem Hofe Franz des Erſten wie ſeiner Nachfolger wurde die Poeſie als eine Erweiterung und Verfeinerung des geſelligen Vergnügens angeſehen. In dieſem Sinne faſſte ſie die witzige Marguerite de Valois (1492—1549), Schweſter Franz I., welche nach Boccaccio's Muſter hundert leichtfertige, aber hübſch erzählte Novellen ſchrieb (»Heptameron«); ebenſo der leichtblütige, frivole Clément Marot (1495—1544), der die Reihe der franzöſiſchen Hofdichter eröffnet und ſich im Liede, ſogar im geiſtlichen (Ueberſetzung der Pſalmen), in der Erzählung, Epiſtel und Elegie verſuchte, weſentlich aber Epigrammatiſt war. Unabhängig von der Hofdichterei erhielt ſich eine Zeit lang das Volksdrama, welches ſich, aus der katholiſchen Liturgie und den wahrſcheinlich aus den römiſchen Saturnalien herzuleitenden Aufzügen der „Narrenfeſte“ hervorgegangen, zu Myſterien (Mystères, Darſtellungen aus der bibliſchen Geſchichte), Moralitäten (Moralités, allegoriſche Stücke), Farcen (Farces, komiſche Scenen aus dem Volksleben, meiſt ſehr derb) und Sottiſen (Sotties oder Sottises, Poſſen mit ſatiriſcher Tendenz) geſtaltete und vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts an in Frankreich einer großen Beliebtheit ſich erfreute, jedoch nicht im Stande

war, gegenüber den vom Hofe ausgehenden gelehrten Theorien, gegenüber der missverstandenen Auffassung und Nachahmung des klassischen Alterthums seinen volksthümlichen Entwickelungsgang zu verfolgen, und daher binnen kurzem ebenfalls der Diktatur der höfischen Gelehrsamkeit erlag. [1])

Aus dem Kreise dieser Gelehrsamkeit ging um die Mitte des 16. Jahrhunderts jene Dichterschule hervor, welche, von Pierre Ronsard (1525 — 1585) gestiftet und Joachim du Bellay (1524—1560), Jean-Antoine de Baif (geb. 1532), Pontus de Thiard, Remy Belleau, Jean Daurat und Etienne Jodelle (1532—1573) als Mitglieder zählend, in selbstgefälligem Stolze sich das „französische Siebengestirn (la Pleïade française)" nannte, jedoch über die lederste Nachahmung der Alten und die gäng und gäbe Hofschmeichelei nicht hinauskam. Diese Leute äfften in ihrer Impotenz die alten und die den Alten nachahmenden Ausländer mit einer wahren Wuth nach. Ronsard eröffnete mit seiner „Franciade (la Franciade)" die Reihe jener epischen Pfuscherwerke, welche, selbst Voltaire's Henriade nicht ausgenommen, eine so gähnende Langeweile ausdünsten, [2]) und Jodelle machte in seinem verkehrt angewandten Eifer, ein

---

[1]) Das geistliche Schauspiel anlangend — vgl. Monmerqué et Michel: Théâtre français du Moyen Age, 1839, und Fournier, Le théâtre fr. avant le renaissance, 1872 — ist es nicht ohne Interesse, zu beobachten, daß wie in Spanien so auch in Deutschland die Mysterien eine Haltung bewahrten, welche den von ihnen dargestellten religiösen Gegenständen angemessen war, wogegen die italischen und französischen Mysterien sehr häufig in einen obscönen, ja mitunter geradezu blasphemischen Ton verfielen. In Italien mußte Papst Innocenz III. schon i. J. 1210 die Betheiligung der Geistlichen an den ausgearteten Mysterienspielen sowie die Aufführung derselben in den Kirchen untersagen. Auch in unsern deutschen Mysterien geht es nicht ohne mittelalterliche Naivitäten und Plumpheiten ab, doch ist meines Wissens noch keines aufgefunden worden, welches auch nur entfernt so freche Situationen und Auslassungen enthielte, wie manche französische sie enthalten. In einem von diesen hilft die Jungfrau Maria einer von ihrem Beichtvater schwangeren Aebtissin aus der Patsche und beraubt dann ein vorwitziges Weibsbild der Hände, womit es sich überzeugen wollte, ob die Mutter Gottes wirklich eine Jungfer sei. In einem andern französischen Mysterium wird die heilige Barbara an den Beinen aufgehangen und bleibt zum Ergötzen des Publikums eine gute Weile in dieser anstößigen Lage. In einem dritten schläft Gottvater droben im Himmel auf seinem Throne, während drunten auf der Erde Gott der Sohn am Kreuze stirbt. Ein Engel weckt den Schlafenden mit den Worten: Père éternel, vous avez tort et devriez avoir vergogne. Votre fils bien aimé est mort et vous dormez comme un ivrogne. Gottvater: Il est mort? Engel: D'homme de bien. Gottvater: Diable m'emporte, qui en savais rien. Beauchamps a. a. O. I, 235. Parfait a. a. O. I, 227.

[2]) Ronsard, den seine Zeitgenossen den »Prince des poëtes français« nannten, suchte nicht nur der französische Homer, sondern zugleich auch der französische Petrarka zu werden. Seine „Liebesgedichte (Les Amours)" sind nun allerdings in die petrarkische Sonettform geschnallt, aber sonst ist wenig Petrarkisches daran. Seine Oden sind voll des

französisches Drama zu gründen, zuerst die drei berüchtigten aristotelischen Einheiten zum Grundgesetze desselben. Seine „Kleopatra", welche 1552 zum erstenmal zu Paris aufgeführt wurde, ist gleichsam die Ahnfrau jener pseudoantiken Tragik, deren Dienst sich später die größten Talente widmeten und deren Figuren, mit nur wenigen Ausnahmen, trotzdem keine lebenswahren, realpoetischen Gestalten, sondern bloße Marionetten sind.

Mehr Geist und Geschick, als Ronsard und seine Genossen in der Nachahmung antiker Poesie bewiesen hatten, entfaltete im gleichen Streben eine zweite Dichterschule, deren Chorführer François de Malherbe (1555 — 1628) war. Dieser drückte zuerst der französischen Lyrik den Stempel korrekter Verständigkeit und nüchterner Eleganz auf, welchen sie bis in die neuere Zeit herab behalten hat. Mit und durch Malherbe trat der Alexandriner, der zwar eines der ältesten Versmaße der romanischen Völker gewesen war, aber erst jetzt streng geregelt wurde, als vorherrschende Versform der französischen Dichtkunst auf, welche Versform, für Erzählung und Drama unumgängliches Gesetz, die Versmaße der mittelalterlich-romantischen Zeit ziemlich rasch verschwinden machte.[1]) Malherbe's Talent und Verdienst war ein durchaus bloß formales, denn seine Dichterei ist ebenso phantasielos als gedankenarm, und wenn französische Kritiker von ihm den Anfang der wahren französischen Poesie datiren, so ist dies dahin zu verstehen, daß er es war, der, nach dem Vorgange von Jean Bertaut und Philippe Desportes, die Einheit der antiken Bildungselemente mit dem Geiste der französischen Sprache in einer Weise feststellte, die von jetzt an als Norm galt. Ein Dichter von weit größerer Kraft als die Nachahmer und Nachfolger Malherbe's, unter denen etwa Theophile Viaud (1590 —1626), François Maynard (1582—1646), Honorat de Bevil Chevalier de Racan (st. 1670), Claude de l'Etoile, Jean François Sarazin (st. 1654) und Marc-Antoine Gerard de Saint-Amand nahmhaft zu machen sind, war Mathurin Regnier (1573—1613), der, wie Malherbe der französischen Lyrik, so seinerseits der französischen Satire ihre bleibende Kunstform gab, nachdem die große Wirkung

---

elendesten Bombastes und seine ganze Abgeschmacktheit hat der Dichter in der »Defloration de Lède« betitelten dokumentirt. Die sich sträubende Leda läßt sich Jupiters Umarmung erst gefallen, nachdem ihr dieser geoffenbart hat, daß sie zwei Eier legen werde und welche berühmte Personen aus diesen Eiern hervorgehen würden —

»Et déjà, peu à peu sent
Haut eléver sa ceinture.«

[1]) »Enfin Malherbe vint, et, le premier en France,
Fit sentir dans les vers une juste cadence:
D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir,
Et réduisit la Muse aux règles du devoir.«

Boileau, L'art poëtique, chant I.

dieſer Dichtungsart auf den franzöſiſchen Volksgeiſt, durch den durchſchlagenden Erfolg der 1593 erſchienenen »Satyre Ménippée« erwieſen worden. Dieſe berühmte Hervorbringung der „politiſchen“ Poeſie, welche Heinrich dem Vierten ſehr zu gut kam und der Partei der Ligue, den Spaniern, den Guiſen und ihrem Anhang zu großem Schaden gereichte, war das gemeinſame Werk einer Anzahl befreundeter und patriotiſcher Franzoſen (Pierre Leroy, Nikolas Rapin, Jacques Gillot, Pithou und Paſſerat), welche, der Drangſale des Bürgerkrieges überdrüſſig, in Anlehnung an Rabelais die jeſuitiſch-ſpaniſchen Widerſacher Heinrichs von Navarra ſatiriſch zeichneten und verſpotteten, und zwar mit einer Kühnheit und Draſtik, welche die des Verfaſſers vom Gargantua und Pantagruel noch überboten. Was Regnier's 16 Satiren angeht, ſo zeigen ſie durchgehends ſcharfe Beobachtungsgabe und ſchlagenden Witz. Es war etwas, viel ſogar vom echten Strafdichter in ihm. Seine Form iſt ſo wenig geſchleckt und geleckt, daß ſie ihm vonſeiten des Pedanten Boileau einen höhniſchen Seitenhieb eintrug; ſeine Muſter waren die römiſchen Satiriker. [1])

Ging nun die Satire darauf aus, die ſittliche Verderbtheit des Zeitalters bloßzulegen, ſo bemühte ſich eine andere poetiſche Gattung deſſelben, die Schäferdichtung, gerade umgekehrt, dieſelbe mit einem ſüßen Marzipankleiſter zu übertünchen. Das paſtorale Element hatte, wie wir geſehen, ſchon in den Gedichten der Trabadours eine Rolle geſpielt und war auch in der ronſard'ſchen und malherbe'ſchen Schule wiedergekehrt. Vorbild wurde beſonders die Idyllik des Vergil, unter deſſen Nachahmern ſich Jean Renaud de Segrais (ſt. 1624) hervorthat. Einen gemiſchteren Charakter erhielt die Hirtenpoeſie durch Honoré d'Urfé (1568—1625), deſſen berühmter Schäferroman „Aſträa (Astrée)“, zunächſt durch den Einfluß der „Diana“ des Montemayor (ſ. u. bei Spanien) hervorgerufen, ein wunderliches Gemengſel antiker Eklogendichtung, dunkler Reminiscenzen der Romantik und verworrener Anklänge an die galliſche Vorzeit bildet. Der Held des Romans, Seladon, iſt zu einem Gattungsnamen für ſchmachtende Liebhaber geworden. Das Buch, in welchem endloſe Verwickelungen zwiſchen verſchiedenen Liebespaaren, Schäfern (d. h. Hofleuten, die damaſtene Schäferkittel angezogen hatten), Schäferinnen (d. h. maſkirten Salonsdamen), Fürſten,

[1]) »De ces maîtres savans disciple ingénieux,
Regnieur seul parmi nous formé sur leurs modèles,
Dans son vieux stile encore a des grâces nouvelles.
Heureux, si ses discours, craints du chast lecteur,
Ne se sentoient des lieux où fréquentoit l'auteur;
Et si du son hardi de ses rimes cyniques,
Il n'alarmait souvent les oreilles pudiques!«
Boileau, L'art poët., chant II.

Nymphen, Druiden, Zauberern u. s. f. mit vieler Kunst durchgeführt sind, ist trotz der stellenweise unleugbaren Anmuth der Darstellung herzlich langweilig und wir können uns nur mit Mühe in eine Zeit hineinversetzen, in welcher dieses sentimentale Geschnörkel, diese sophistischen Subtilitäten, kurz diese lackirte Unnatur als eine Rückkehr aus der socialen Ueberfeinerung zu der Natur gepriesen und mit Gunst überhäuft wurde.

---

5) Die französische Klassik.

Was das Zeitalter Franz I. vorbereitet hatte, ging in dem Zeitalter Ludwigs XIV. in Erfüllung: die Bourbons vollendeten das Werk der Valois. Aus dem Feudalstaat war das souveräne Königthum, aus diesem die raffinirte Despotie geworden, welche ihr schnödes Princip in dem berüchtigten Worte des vierzehnten Ludwigs: »L'état c'est moi!« aussprach, — ein Princip, welchem ja auch der berühmte und beredsame Vorkämpfer römisch-katholischer Orthodoxie, Bossuet, seinen Segen gab, derselbe Bischof von Meaux, welcher in seinem »Discours sur l'histoire universelle« den Versuch gemacht hat, die Weltgeschichte im theokratisch-absolut-despotischen Sinne zu konstruiren. Die nationalen Erinnerungen waren verwischt, die Volkskraft gebrochen oder entnervt, ein stehendes Heer, Polizeibrutalität und das unter dem Titel „Finanzwirthschaft" organisirte Aussaugesystem gaben die Regierungsmittel dieses Königthums ab, welches mit wahnwitzigem Eifer den Schlund aushöhlte, in den es zu Ausgang des 18. Jahrhunderts versinken sollte. Das französische Volk lebte nie in größerer Erniedrigung als damals, wo der Hofglanz des „großen" Ludwigs Europa überstralte, und niemals hat sich die Poesie mehr entwürdigt als durch die Schmeicheleien, welche sie diesem scham- und ehrlosen Despoten und seinem Urenkel, dem Schandbuben Ludwig XV., darbrachte. Die Scheidung zwischen Nation und Literatur hatte sich in ihrer ganzen Schroffheit vollbracht; letztere gestaltete sich ganz und gar zu einer exotischen, schief auf das klassische Alterthum gepropften Treibhauspflanze, gedüngt mit dem Sündenschlamm des Hofes. Die Dichter schrieben nicht für ihr Volk, sondern für die Cirkel von Versailles, und Ludwig XIV. war nicht allein ihr Mäcen, sondern geradezu ihr Apoll, der Lorbeerkränze und Pensionen austheilte und dafür in allen Tonarten des Servilismus angeschmeichelt wurde. Die Poesie ward völlig zur Verstandessache, ihre Nüchternheit und Kahlheit wurden fälschlich für die edle Simplicität der Griechen gehalten, man widmete den geistlos aufgefassten Kunstregeln der Alten, z. B. des Horaz, eine sklavische Folgsamkeit und abstrahirte aus ihnen eine Theorie, deren praktische Folgen gerade so abgeschmackt und absurd waren wie die Erscheinung Ludwigs XIV.,

der mit einer Allongeperücke und in Schuhen mit rothen Absätzen öffentlich als Musengott auftrat. „Korrektheit" und Glätte wurden vor allem gefordert, die ganze Literatur ward formell und konventionell, der Hof war der Parnaß und die von dem Kardinal Richelieu [1]) im Jahre 1635 gestiftete französische Akademie (Académie française) dekretirte Unsterblichkeit oder Verdammniß. Von dieser Akademie, deren Verdienste um die grammatikalische und stilistische Ausbildung und Gesetzgebung der französischen Sprache übrigens achtungswerth sind, wurde jene Gelehrsamkeit gehegt und gepflegt, welche sich der französischen Literatur als Basis unterbreitete und die ängstliche Nachahmung antiker Formen, die minutiöse Beobachtung der aus denselben abstrahirten Geschmacksregeln als die conditio sine qua non dichterischer Geltung und „klassischen" Dichtens festsetzte.

Die Klassik der Franzosen ist demnach ganz ein Produkt der Gelehrsamkeit, wie die Literatur der alexandrinischen Griechen; daher — bei aller Achtung vor den vielen und großen Talenten, die sie aufzuweisen hat, muß es gesagt werden — ihre Vernachlässigung und Mißachtung der Natur, ihre Gemachtheit, ihr gefrorenes Pathos, ihre bloß rhetorische Begeisterung, welche die hölzernen Dämme der Konvenienz nie oder doch nur höchst selten zu überfluten kräftig und kühn genug ist. Als vollständiger Ausdruck dieser konventionellen Geschmacksrichtung steht in Theorie und Praxis Nikolas Boileau Despréaux (1636—1711) da, der es sich sehr angelegen sein ließ, der Horaz der Franzosen zu werden. Er ahmte diesen Römer in seinen Satiren und Episteln mit Geschick nach und seine ebenfalls nach horazischem Muster gefertigte »Art poëtique« ist recht eigentlich der Kodex der französischen Klassik, welcher lange Zeit in Frankreich sowohl als im Ausland als unfehlbarer Kanon des Geschmacks angesehen wurde. Man hieß den Mann auch geradezu den Gesetzgeber des Geschmacks (législateur du goût) und seine Werke, besonders sein komisches Heldengedicht „Das Chorpult (Le lutrin)", stehen trotz ihrer Phantasiearmuth bei seinen Landsleuten noch jetzt in Ansehen. Reinlicher und abgezirkelter als dieser pedantische Versedrechsler hat aber auch niemand den Geist der französischen „Klassik" zur Anschauung gebracht.

Dieser Geist nun schuf sich sein wirksamstes und großartigstes Organ im Drama, welches auf dem abstrakt aufgefassten aristotelischen Princip der drei Einheiten (der Handlung, des Ortes und der Zeit) beruhte, [2]) seine

[1]) Richelieu hatte bekanntlich die Eitelkeit, auch für einen Dichter gelten zu wollen. Er stümperte unter vielen andern Verseleien das jämmerliche Trauerspiel »Mirame«.

[2]) »Nous voulons qu'avec art l'action se ménage:
Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.«
Boileau, Lart poët., chant III.

tragiſchen Stoffe mit Vorliebe aus der griechiſchen, römiſchen und orientaliſchen (insbeſondere der türkiſchen) Geſchichte holte, weil nur hier die rechte tragiſche Würde unmittelbar zu finden wäre, was, wenigſtens bezugs der zuletzt genannten Quelle, ſehr ſonderbar erſcheint, und in Corneille, Racine und Voltaire ein klaſſiſches Triumvirat der Tragödie aufſtellte, welchem von Jodelle abwärts noch Robert Garnier, La Peyrouſe und Mayret den Weg gebahnt hatten. Pierre Corneille, von den dankbaren Franzoſen »Le grand Corneille« genannt und von ſeinem Bruder Thomas Corneille, der ebenfalls Dramen dichtete, wohl zu unterſcheiden, wurde geboren am 6. Juli 1606 zu Rouen und ſtarb am 1. Oktober 1684. Er begann ſeine dramatiſche Laufbahn mit ganz gewöhnlichen Komödien, debütirte dann als Tragiker mit einem dem Seneka nachgeahmten Stück (Médée) und errang ſich erſt durch ſein Trauerſpiel „Cid (Le Cid 1636)“ größere Geltung. Der Akademie war dieſes Stück indeſſen nicht „klaſſiſch“ genug; denn es enthielt viel zu viele romantiſche Anklänge, was ſich leicht daraus erklärt, daß es, wie wir jetzt mit Beſtimmtheit wiſſen, eigentlich nur ein an dem berühmten ſpaniſchen Drama »Las mocedades del Cid« von Guillen de Caſtro ungeſchickt begangenes Plagiat iſt. [1]) Das franzöſiſche Publikum war inzwiſchen damals noch nicht ſo ganz von der verſchrobenen „Klaſſik“ eingenommen, als daß es den Cid der Akademie zum Trotz nicht mit Enthuſiasmus aufgenommen hätte, um von dieſem Stücke den Beginn der Literaturperiode Ludwig XIV. zu datiren. Corneille ſelbſt verließ aber leider den im Cid eingeſchlagenen Weg, auf welchem es ihm vielleicht gelungen wäre, den Geiſt edlerer Romantik mit der Klarheit und dem Maß antiker Formen zu verſchmelzen, und huldigte in ſeinen folgenden Stücken, die Horatier, Cinna, Polyeukt, der Tod des Pompejus, Rodogune, Theodora, Heraklius, Don Sancho d'Arragon, welche allerdings den Werth der Originalität vor dem Cid voraushaben, vollſtändig dem pſeudoantiken Regelnzwang. Etwas freier bewegte er ſich in ſeinen Luſtſpielen, die übrigens den ſpaniſchen Intrikenſtücken nachgeahmt ſind und von denen „Der Lügner (Le menteur)“ am höchſten geſtellt wird, während der franzöſiſchen Kritik Horaces, Cinna, Polyeucte und Rodogune für tragiſche Meiſterwerke gelten. Corneille's ſpätere Werke, wie Oedipus, Sertorius, Otho, Ageſilaus, Attila, Berenice, Pulcheria u. a. ſtellen die Geduld des Leſers auf eine harte Probe und Schlegel nennt ſie mit Recht Abhandlungen in geſchraubter Geſprächs-

[1]) Die gründliche Analyſe, welcher Schack (Geſch. d. dramat. Kunſt u. Lit. in Spanien II, 430—442) das ſpaniſche und das franzöſiſche Stück unterworfen hat, geſtattet hierüber keinen Zweifel mehr. Dieſe Analyſe rechtfertigt den oben gebrauchten Ausdruck „ungeſchickt begangenes Plagiat“ vollkommen, denn ſie zeigt, daß Corneille gerade die ſchönſten Züge des ſpaniſchen Originals in ſeiner Arbeit abſichtlich oder unabſichtlich überſehen hat.

form über die Staatsraiſon in dieſem oder jenem ſchwierigen Fall.[1]) Ueber den dramatiſchen Geiſt und Stil des Corneille ſcheint in Kürze mir niemand treffender und gerechter geurtheilt zu haben als der Franzos Victorin Fabre, wenn er ſagt: „Lebhafte und kühne Entgegnungen, gedrängten, feurigen und blitzſchnellen Dialog, rhetoriſche Entwickelungen, die natürlich und kräftig, impoſant und pathetiſch zugleich ſind, Schwung des Gedankens, Wärme des Gefühls, Energie der Wendungen, echt leidenſchaftliche Motive, verbunden mit den Vernunftſchlüſſen einer tapfern Dialektik, mit den Aeußerungen einer ſtarken und tiefbewegten Seele und mit Zügen bewundernswürdiger Erhabenheit: dies alles findet man in Corneille's Dramen vereint; allein man findet darin häufig auch eine unglückliche Affektation der Dialektik, Raiſonnement ſtatt der Empfindung und, was das Schlimmſte, ein unnatürliches Raiſonnement, das in ſchulmäßige Spitzfindigkeiten ausläuft; ferner komiſche Naivitäten vermiſcht mit den edlen Tönen der ernſten Tragik, endlich hohle Deklamation, verſchrobene Größe, Ziererei und falſche Geiſtreichigkeit.“ Die Schwächen und Fehler Corneille's im Einzelnen hat bekanntlich kein Kritiker ſo ſcharf zergliedert wie unſer Leſſing, der dem kanoniſchen Anſehen dieſes Dichters in Deutſchland den Todesſtoß verſetzte.[2]) Corneille zunächſt ſteht Jean Racine (geb. am 21. December 1639 zu La Ferté-Milon, geſt. am 21. April 1699). Er begann mit den beiden Stücken »La Thebaïde« und »Alexandre« als Nachahmer ſeines Vorgängers, erkannte aber bald, daß der Heroismus und die aufgereckte Erhabenheit, womit Corneille gewirkt hatte, nicht ſeine Sachen wären. Sein Talent lag nach einer andern Richtung hin: es beſtand in der Anatomie des Herzens, welche den Widerſtreit der Gefühle und die Kolliſionen der Empfindung mit den Forderungen des Lebens aufzeigte, und zwar in einer Art und Weiſe aufzeigte, aus welcher ſich als tragiſches Hauptmotiv das Mitleid ergab. Die Rührung ſeiner Zuhörer war es demnach, auf was Racine abzweckte, und ſeine Tragödien Andromache, Britannikus, Berenice, Bajazet, Mythridates, Iphigenie, Phädra, Eſther und Athalie erreichten

[1]) Die erſte gute Ausgabe der dramatiſchen Arbeiten Corneille's beſorgte (mit Kommentar) Voltaire, Genf 1764. Dieſe Ausgabe wurde erneuert in den »Oeuvres complètes de Pierre Corneille«, Paris 1802, tom. 12, dann Oeuvr. compl. de P. C. par Marty-Laveaux, 1862—66, t. 12. Ueber Corneille vgl. »Corneille et son temps«, par Guizot, 1852. »Corneille et ses contemporains«, par Saint-René Taillandier, 1864. »Portraits littér«. par Sainte-Beuve, I, 1862. »Corneille, Racine et Molière«, par E. Rambert, 1862. Eine vollſtändige und gute deutſche Ueberſetzung beſitzen wir nicht.

[2]) Beſonders durch das Ultimatum: „Ich wage es, eine Aeußerung zu thun, mag man ſie doch nehmen, wofür man will. Man nenne mir das Stück des großen Corneille, welches ich nicht beſſer machen wollte.“ Leſſing, Geſammelte Schriften, herausgegeben von Lachmann, Thl. 7, S. 454.

dieſen Zweck in vollem Maße. Die bedeutendſten dieſer Dichtungen ſind Britannikus, in welchem die hiſtoriſche Charakteriſtik vortrefflich iſt, dann Phädra, wo Racine's Talent der Leidenſchaftsmalerei ſich zum Genie erhebt, und endlich Athalie, der Schwanengeſang des Dichters und zugleich ſein größtes Werk, wie das gediegenſte Drama der franzöſiſchen Literatur überhaupt. In der Athalie waltet ſtatt der franzöſiſchen Konvenienz, welche ſonſt das Theater zum Wohnſitze der Unnatur machte, wenigſtens ſtellenweiſe die tragiſche Würde der Griechen; ein ſophokleiſcher Hauch, d. h. ein harmoniſcher Einklang von Zartheit und Hoheit, Anmuth und Kraft durchzieht das Ganze, das großartige Element des helleniſchen Chors iſt in echt antikem Sinn in die Handlung verflochten, dieſe hat die Majeſtät einer nationalen Kriſis, die Scene die Oeffentlichkeit und Weite demokratiſchen Volkslebens und die fromme Begeiſterung des Dichters, welche das Stück durchglüht, legt ihm kühne und erhabene Worte heiligen Eifers auf die Lippen, welche gegenüber der Deſpotie eines Ludwigs XIV., gegenüber der raffinirten Genußſucht eines verworfenen Hofes, gegenüber dem ſchwelgenden Uebermuthe des Adels und der Pfaffheit, gegenüber endlich dem Elend und der Blöße eines beraubten und miſshandelten Volkes wie eine prophetiſche Ankündigung des Gerichtes der Revolution klingen. [1]) Einen Beweis, wie durch und durch verſchroben der Geſchmack der Franzoſen damals war, liefert die Thatſache, daß die Athalie bei ihrem Erſcheinen außerordentlich ungünſtig aufgenommen wurde; und doch iſt ſie das einzige Stück Racine's, welches es für uns erklärlich machen kann, daß ſeine Landsleute ihm den Ehrennamen des „franzöſiſchen Sophokles" gaben, das einzige Stück der franzöſiſchen Klaſſik überhaupt, welche an die Stelle der Pſeudoantike die wahre Antike ſetzt. Racine hat ſich auch im Luſtſpiel verſucht; ſeine den „Weſpen" des Ariſtophanes nachgeahmte Komödie »Les plaideurs« zeichnet ſich durch Natürlichkeit des Ausdrucks und, wie alle ſeine Werke, durch Wohlklang des Versbaues aus, die Anlage und Durchführung der Intrike aber iſt ſchwach. Seine ſonſtigen dichteriſchen, rhetoriſchen und hiſtoriſchen Arbeiten

---

[1]) Merkwürdig iſt in dieſer Beziehung beſonders die letzte Strophe des Schlußchors vom 2. Akt:

»De tous ces vains plaisirs, où leur ame se plonge,
Que restera-t-il? Ce qui reste d'un songe
Dont on a reconnu l'erreur.
A leur réveil — ô reveil plein d'horreur! —
Pendant que le pauvre à ta table
Goûtera de ta paix la douceur ineffable,
Ils boiront dans la coupe affreuse, inépuissable,
Que tu présenteras au jour de ta fureur
A toute la race coupable!«

ſind ohne Bedeutung.[1]) Auch Voltaire, von welchem hier nur kurz die Rede ſein kann, weil wir im folgenden Paragraphen ausführlicher von ihm handeln müſſen, ging beim Beginne ſeiner dramatiſchen Thätigkeit, in ſeinem Oedipus, von der ſtrikten Nachahmung des Alterthums aus, huldigte in ſeinen Tragödien Brutus, Cäſars Tod, Katilina, das Triumvirat, Oreſt, dem herrſchenden „klaſſiſchen" Geſchmack und lieferte noch in der Merope, einer Arbeit ſeiner reifſten Jahre, ein Stück von ſtreng antikem (d. h. im Sinne der franzöſiſchen Klaſſik antikem) Zuſchnitt; allein er hat das Verdienſt, dadurch, daß er in ſeinen Dramen Zaire, Alzire, Mahomet, Semiramis, Tankred u. a. m. die ſeit Corneille von der Bühne ausgeſchloſſenen chriſtlich-ritterlich-romantiſchen Elemente, Stoffe und Charaktere wieder für die Tragödie nutzbar machte, einen weſentlichen Vorſchritt angeſtrebt zu haben. Die chineſiſche Waiſe, Mahomet, Zaire, Alzire und Tankred gelten für ſeine dramatiſchen Meiſterwerke; auch ſie jedoch, wie ſeine Dichtungen überhaupt, ſind weit mehr reformiſtiſche Manifeſte als reine Kunſtwerke. Die Waffenſchmiede von Damaſkus wußten bekanntlich ihre unübertrefflichen Klingen mit den feinſten, anmuthigſten Arabeſken zu verzieren, welche den todtbringenden Stahl dem Auge weniger ſchreckhaft machten: gerade ſo war die Poeſie Voltaire's nur die arabeſkenartige Verzierung der ſcharfen Aufklärerklinge, die er ſein Leben lang unabläſſig geſchwungen hat. Von den übrigen Tragikern des Zeitalters Ludwigs XIV. ſind der ſchon erwähnte Thomas Corneille, deſſen „Graf von Eſſex" am bekannteſten geworden, ferner Joſeph François Duché, Jean Nicolas Pradon und Proſper Jolyot de Crebillon (der Aeltere) anzuführen; irgendwelchen höheren Werth beſitzt keiner derſelben.

Zugleich mit der Tragödie des klaſſiſchen Stils fand in Frankreich auch die Komödie ihre kunſtmäßige Vollendung. Von einer Auffaſſung und Handhabung der dramatiſchen Komik in ariſtophaniſchem Sinne war natürlich hier, wie in der modernen Welt überhaupt, keine Rede. Die althelleniſche Komödie hatte zu ihrem Thema den Staat gehabt, die moderne nahm zu dem ihrigen die Societät. Das geſellſchaftliche Leben mit ſeinen Auswüchſen, abnormen Charakteren und lächerlichen Typen war das Bereich, in welchem das moderne Luſtſpiel ſich bewegte. Die Theorie deſſelben war in Frankreich nicht minder pedantiſch ausgebildet worden als die der Tragödie; indeſſen hat man nicht ohne Grund bemerkt, daß etwelcher Kunſtzwang der Komödie zu ſtatten komme, indem ſie durch denſelben verhindert

---

[1]) Oeuvres complètes de J. Racine, par Mesnard, 1865—70, t. 7; par Saint-Marc-Girardin et Moland, 1871—76, t. 4. Vorzügliche Charakteriſtik durch Sainte-Beuve, Portr. littér. I, 69 seq. Racine's „Theater" wurde zum erſtenmal vollſtändig, wenn auch nicht im Versmaße des Originals, verdeutſcht von H. Viehoff, 1842—46.

werde, in Breite, Formlosigkeit und alltägliche Gemeinheit zu verlaufen. So läßt sich auch das Festhalten an den drei Einheiten im Lustspiel vertheidigen; denn während tragische Stücke, besonders historische, oft an verschiedenen Orten zugleich vorrücken und die Katastrophe der Tragödie meist langsam sich vorbereitet, also die Beachtung der drei Einheiten dem Tragiker tausenderlei Verlegenheiten und Unwahrscheinlichkeiten bereitet, führt dagegen die im Lustspiel herrschende Intrike alles mit geschäftiger Hast zum Ziele (Einheit der Zeit und der Handlung), wozu dann noch kommt, daß der Lustspieldichter auch die Einheit des Ortes ohne großen Zwang erreichen kann, indem ja sein Territorium der häusliche oder gesellige Kreis ist. Endlich steht auch die klassische Versform, der Alexandriner, bei all seiner Steifheit der französischen Komödie nicht übel zu Gesichte. Während er nämlich im Pathos der Tragödie nur allzugern hölzerne Monotonie wird, wirkt im Lustspiel, wo er sich zur Konversationssprache hergeben muß, seine hochtrabende Grandezza schon an und für sich komisch, wie, um nur ein Beispiel anzuführen, das Weibergezänk, womit „Tartuffe" sich eröffnet, deutlich zeigen kann. Der Dichter dieser Komödie, Molière, gilt den Franzosen für ihren einzigen klassischen Lustspieldichter. Jean-Baptiste Poquelin, berühmt unter dem Namen Molière, unter welchem er als Schauspieler aufgetreten ist und den er als Dichter beibehalten hat, wurde am 15. Jan. 1622 zu Paris geboren und starb daselbst am 17. Februar 1673. Dem Volke entsprossen und frühzeitig auf seine eigene Kraft verwiesen, hatte Molière Gelegenheit, das Leben in seiner herben Wirklichkeit und die Menschen so, wie sie sind, kennen zu lernen; daher die unübertreffliche Wahrheit seiner Charakterzeichnung, daher der sittliche Ernst, der auf dem Grunde seiner Komik ruht, welche stets den alten Grundsatz befolgt: »Ridendo dicere verum«. Es ist etwas Demokratisches in ihm, ungeachtet er vermöge seiner Stellung sich zum lobhudelnden Possenreißer des Hofes hergeben mußte, etwas Demokratisches und Revolutionäres; denn wie hätte er es sonst wagen mögen, gegenüber einer Aristokratie, wie die französische Aristokratie damals war, die vornehmen Laster mit unsterblichem Gelächter zu überschütten, gegenüber einem bigoten Hof die religiöse Heuchelei mit einer Kühnheit zu entlarven, die bei den besten Geistesthaten aller Zeiten vollwichtig mitzählt? Er begann seine dichterische Laufbahn mit dem Lustspiel L'étourdi, welchem Le dépit amoureux und Les précieuses ridicules folgten. Im Ganzen existiren 32 Stücke von ihm, unter welchen als vortrefflich zu bezeichnen sind: L'école des maris, Le mariage forcé, Le misanthrope, Tartuffe, L'avare, Le bourgeois gentilhomme. Die schwächste Seite dieses wahrhaft großen, ja wohl größten französischen Dichters ist die Erfindung und man weiß, wie viel er hinsichtlich derselben einerseits der italischen Volkskomödie wie dem spanischen Intrikenstück, andrerseits dem

Plautus und Terenz wie den altfranzöſiſchen Fabliaux und dem Rabelais verdankt; allein die Art und Weiſe, womit er dieſe Entlehnungen verarbeitete, berechtigt die Franzoſen vollkommen, ihn den Vater ihrer Komödie zu nennen, wie er für die moderne Welt überhaupt der Schöpfer des Charakter-Luſtſpiels iſt, d. h. derjenigen Komödie, in welchem immer ein beſtimmtes Thema ſo durchgeführt wird, daß deſſen gegenſätzliche Momente an den verſchiedenen Charakteren des Stückes aufgezeigt werden. Sein Geiziger, ſein Tartuffe, ſein Emporkömmling ꝛc. werden allzeit ſtehende Typen der unter dieſen Maſken verſpotteten und beſtraften Menſchenſorten ſein und bleiben.[1]) Unter Molière's Mitbewerbern und Nacheiferern im Luſtſpiel iſt Jean François Régnard (1647—1709) der talentvollſte; beſonders großen Ruf erlangte ſein „Spieler (le joueur)". Außer Régnard ſind als Komödiendichter noch zu nennen Florentin Carnot d'Ancourt (ſt. 1726), Michel Baron (ſt. 1729), Bourſault, Charles Riviere Dufreſny, Le Grand (ſt. 1728), deſſen „König vom Schlaraffenland (le roi de Cocagne)" ausgezeichnet iſt, und Le Sage, der berühmte Romandichter (ſ. u.), welcher ſpaniſche Intrikenſtücke der franzöſiſchen Verſtändigkeit anpaſſte. Aus der molière'ſchen Schule gingen ſpäter hervor Philippe Nericault Destouches (ſt. 1750), deſſen beſtes Luſtſpiel »Le glorieux« iſt, Pierre Carlet de Marivaux (ſt. 1763), deſſen Romane übrigens ſeine Komödien übertrafen, Alexis Piron (ſt. 1773), Verfaſſer des geſchätzten Luſtſpiels »La métromanie«, und Jean-Baptiſte Louis Greſſet (ſ. u.), der in ſeinem Luſtſpiel »Le méchant« ein hübſches, jedoch der rechten vis comica entbehrendes Sittengemälde lieferte.

Das muſikaliſche Drama, die heroiſche und komiſche Oper, war unter Mazarins Protektorat aus Italien nach Frankreich verpflanzt worden und es konnte bei der unerſättlichen Schauluſt der Franzoſen nicht fehlen, daß dieſer dramatiſchen Gattung, in welcher mancherlei Kunſtfertigkeit ſinne-

---

[1]) Oeuvres complètes de Molière, par Le Lefèvre 1861, t. 4, par Taschereau 1863, t. 6, par Moland 1863—64, t. 7, par Pauly 1872, t. 8. Eine vollſtändige, theilweiſe gute deutſche Ueberſetzung erſchien von Braunfels, Demmler, Duller, Wolff u. a. 1837—38. Dann: „Molière's Luſtſpiele", überſetzt von Wolf Grafen v. Baudiſſin 1866 fg. „Molière's Charakterkomödien", deutſch von A. Laun, 1865 fg. Außer A. W. Schlegel (Sämmtl. Werke, VI, 103 fg.) hat auch Jakobs (Nachtr. zu Sulzers Theorie d. ſch. Künſte, I, 1) eine ausführliche Charakteriſtik Molière's gegeben. Seither erſchienen: Taschereau: Histoire de la vie et des écrits de Molière, 1835; Fournel: Les contemporains de Molière, 1850; Sainte-Beuve: Molière (Portr. littér. n. é. 1862, II, 1 seq.); Loiseleur: Les points obscures de la vie de Molière, 1877; Monval: Le Molièriste, 1879. Fritſche: Molière-Studien, 1868. Lindau: Molière, eine Ergänzung der Biographie des Dichters aus ſeinen Werken, 1872. Schweitzer: Molière und ſeine Bühne, 1879.

kitzelnden Pomp entfaltete, bald eine große Popularität zutheil ward. Das erste Operntheater gründete 1669 zu Paris der Marquis de Sourdeac in Verbindung mit dem Poeten Perrin und dem Musiker Lambert. Für dieses Theater (Académie royale de musique) dichtete Philippe Quinault (st. 1688) seine von dem berühmten Italiener Lulli in Musik gesetzten heroischen Opern (Kadmus, Ariadne). Die komische Oper dagegen ging aus dem Volksleben hervor und in ihr machte sich das Element des Volksliedes (Vaux de Vire, s. o.) so einflußreich, daß das aus demselben herausgebildete Vaudeville, in welchem Recitation und Gesang abwechselten, mit seinen volksmäßigen Melodieen vorherrschender Bestandtheil der »Opéra comique« wurde. Die stehenden Masken dieser musikalischen Farcen hatten zwar die Franzosen der italischen Volkskomödie entlehnt, allein sie wußten dieselben so national zu behandeln, daß sich der leichtblütige französische Charakter nirgends liebenswürdiger mittheilt, als er es in diesen Operetten und Vaudevilles thut. Freilich muß man sie von Franzosen darstellen sehen, um wirklichen und ungetrübten Genuß von derlei Stücken zu haben, die „wie die Mücken, welche an einem Sommerabend summen, manchmal auch stechen, immer aber fröhlich herumschwärmen, so lange ihnen die Sonne der Gelegenheit scheint".

Die epischen Bestrebungen im engern Sinne, welche im Zeitalter Ludwigs XIV. auftauchten, sind kaum zu erwähnen. Nach dem unglücklichen Beispiel, welches Ronsard mit seiner Franciade gegeben, machten Jean Desmartes de St. Sorlin (st. 1676, „Clovis") und sein Zeitgenosse Jean Chapelain („Die Jungfrau von Orleans"), ferner George de Scudery (st. 1667, „Alarich") und der Jesuit Pierre le Moine (st. 1672, „Der heilige Ludwig") ihre längst verschollenen Epopöen zurecht. Die Begierde der Franzosen, einmal in ihrer Literatur ein rechtes episches Werk zu besitzen, wurde durch das, wenn auch in Prosa geschriebene Epos »Les aventures de Télémaque« von dem frommen, aber gesinnungstüchtigen und redlichen Erzbischof vom Cambray, François de Salignac de Lamotte Fénélon (1651—1715) gestillt. Sämmtlichen Forderungen der „klassischen" Aesthetik, abgerechnet den Mangel des heiligen Alexandriners, war durch dieses Buch Genüge geleistet, obgleich dasselbe, ursprünglich zum Unterricht eines Prinzen geschrieben, den Hauptaccent durchaus auf die Didaktik statt auf die Epik legte. Die Franzosen von damals mußte die modernisirte Antike, mit welcher Fénélon sehr gut zu wirthschaften wußte, nothwendigerweise entzücken; für uns jedoch ist der Télémaque — dessen freimüthigen Grundsätze seinem Verfasser bekanntlich die Ungnade Ludwigs XIV. und seiner Buhlweiber eingetragen haben und der, jetzt auf den Kreis der Schulen beschränkt, einst mit zu den populärsten Büchern gehörte, die je erschienen — nur noch kulturhistorisch anziehend

und um des edlen Freimuths willen, womit er bei jeder Gelegenheit gegen Willkür und Tyrannei auftritt, achtungswerth.

Der eigentliche Roman beschäftigte sich lange Zeit hindurch ebenfalls mit antiken Stoffen, welche er der Oekonomie der alten Ritterromane gemäß mit unendlicher Weitschweifigkeit abhandelte. Derartige Darstellungen kamen durch die Romanschriftstellerei des Gautier de Costes de la Calprenède (st. 1663) in Mode, noch mehr aber durch die Arbeiten des Fräuleins Madeleine de Scudery (st. 1701). Der außerordentliche Beifall, den ihre dick- und vielbändigen Zuckerwasserromane („Ibrahim", „Der große Cyrus", „Clelia", „Almahide" u. a. m.) fanden, verursachte eine wahre Schreibmanie unter den Damen ihrer Zeit. Die geistvollste dieser Romandichterinnen war unstreitig die Gräfin De la Fayette (st. 1693); aus ihren Werken sind neben „Zaide" und „Die Prinzessin von Clèves" noch besonders die „Memoiren des französischen Hofes" als wichtig hervorzuheben, denn mit diesen begann die französische Skandalliteratur, welche nachmals so berüchtigt wurde. Zu den ältesten literarischen Skandalmachern der Franzosen gehörte der Graf Roget de Bussy (starb 1693), von dem die famöse »Histoire amoureuse de Gaules« herrührt. Den komischen Roman führte Paul Scarron (st. 1660) in die französische Literatur ein und sein Hauptwerk, das er geradezu »Roman comique« betitelte, rechtfertigte durch Laune und kecken Witz diesen Titel. Die höhere Komik vertrat in der Romandichtung Alain René Le Sage (1668—1747). Er ist der eigentliche Koryphäe des klassischen Romans der Franzosen und sein Ruhm wird wie der Molière's nur wenig dadurch beeinträchtigt, daß er seine meisterhaften Sitten- und Charaktergemälde, was das Stoffliche derselben angeht, nach fremden Vorbildern entwarf. Die pikaresken Romane der Spanier (besonders die derartigen Arbeiten des Don Louis Velez Guevara und des Don Diego Hurtado de Mendoza) waren allerdings die Quelle, aus welcher Le Sage schöpfte, allein er wußte den Einschlag in den fremden Zettel in so echtfranzösischem Geiste zu machen, daß er seinen Landsleuten mit Recht für einen Originalschriftsteller gilt. Seine Hauptwerke sind „Der hinkende Teufel (Le diable boiteux)" und „Die Geschichte des Gil Blas von Santillana (Histoire de Gil Blas de Santillane)".[1]) Beide sind zu den ge-

[1]) Franceson: Essai sur le question de l'originalité de Gil Blas, 1857. Beckenstedt: Die Geschichte der Gil-Blas-Frage, 1879. Der Franzos Bruzen de la Martinière hat in s. Passe-temps, hist., crit., polit. II, 339, geurtheilt: »C'est sa (Le Sage's) manière d'embellir extrêmement tout ce qu'il emprunte des Espagnols. C'est ainsi qu'il en a usé envers Gil Blas, dont il a fait un chef-d'oeuvre inimitable.« Beckenstedt stellt (S. 36) Le Sage im Range dem Horaz gleich, was man ja, mutatis mutandis, gelten lassen kann. Im übrigen ist über die Gil-Blas-Frage die Erörterung derselben zu vergleichen, welche Ticknor in seiner History of Spanish literature (II, 365 seq). gegeben hat.

leſenſten und beſten Werken der modernen Literatur zu zählen und in alle Sprachen überſetzt worden. Der hinkende Teufel iſt ein wahres Füllhorn von Phantaſie, Witz und graziös gebotenen Wahrheiten und Gil Blas gehört, um mit Nodier zu reden, „zu den wenig Büchern, die ſich am Schluſſe mit dem gleichen Intereſſe leſen wie beim Eingang und nach Jahren noch ſo neu ſind, als da man ihre Bekanntſchaft machte.“ Das Buch enthält nicht bloß eine Gruppirung intereſſanter Situationen, eine Verkettung ſpannender Intriken, ſein hauptſächlichſter Vorzug beſteht nicht in der Glätte des Ausdrucks und der ſelbſt von den Spaniern bewunderten Kenntniß ſpaniſchen Charakters und Volkslebens, ſondern vor allem frappirt uns die treue Zeichnung der Menſchen, in denen wir gar häufig Bekannte wiederzufinden glauben. Gil Blas wandert luſtig mit auf der Heerſtraße der großen Welt; überall trifft er alte und macht neue Bekanntſchaften; er weiß ſich in alle Verhältniſſe vortrefflich zu ſchicken; jeden Zufall dreht er ſich zu einer hübſchen und komiſchen Nutzanwendung zurecht; wird er je einmal im Gedänge umgeſtoßen, ſo ſteht er mit der fröhlichſten Miene wieder auf, um dem Nächſten gleichfalls ein Bein zu ſtellen und ſo den Scherz allgemein zu machen. Das Intereſſe, das alle gebildeten Nationen am Gil Blas fanden, iſt nun über hundert Jahre ſich gleich geblieben und wird es bleiben, ſo lange ein geläuterter Geſchmack exiſtirt. — Eine merkwürdige Abart der franzöſiſchen Romandichtung dieſes Zeitalters bildete die Gattung der Feenmärchen, deren Phantaſtik gegen die Verſtändigkeit der Klaſſik Oppoſition machte. Als der Erfinder derſelben gilt Charles Perault (geb. 1633), der als Gegner der antikiſirenden Literatur auftrat und die „Erzählungen meiner Mutter Gans (Contes de ma mère l'Oye)“ ſchrieb. Seinem Vorgang folgten die Damen D'Aulnoy, Murat und De la Force und dieſen Gueuleutte, Caylus und Antoine d'Hamilton (ſt. 1720), welche die inzwiſchen in Frankreich bekannt gewordene arabiſche Märchenſammlung „Tauſend und Eine Nacht“ nachbildeten und von denen beſonders der letztgenannte lange Zeit als Märchendichter in Anſehen ſtand. Hamilton iſt auch der Verfaſſer der berühmten »Memoires du comte de Grammont« (deutſch von Jakobs), welche den Hof und die Zeit Karls II. von England ſo reizend ſchildern. Als ein Nachzügler dieſer Richtung iſt Jacques Cazotte (1720—1792) zu bezeichnen, ein bemitleidenswerthes Opfer der Revolution, der in Proſa und Verſen allerhand geſchrieben, namentlich aber durch ſeine Märchen-Satire »Le diable amoureux« ſich hervorgethan hat.

Früher ſchon hatte einer der liebenswürdigſten Franzoſen, Jean de La Fontaine (1621—1695), von ſeinen Zeitgenoſſen mit Recht »le bon homme« genannt, entgegen den abſtrakten Theorien der Klaſſik ſeiner angebornen Natürlichkeit und Naivität als Dichter dadurch Genüge gethan, daß er zu den Schätzen der alten nationalen Fabliaux zurückgriff, um aus

ſolchen Stoffen ſeine allerliebſten, freilich nicht für Schulknaben berechneten „Erzählungen (Contes)“ zu formen, die ſich, wie ſeine allbekannten „Fabeln“, durch anmuthigen Vortrag und bei feinſter Kenntniß des Lebens und der Menſchen durch kindliche Unbefangenheit, harmloſen Witz und launiges Sichgehenlaſſen auszeichnen. La Fontaine iſt der bedeutendſte Fabuliſt Frankreichs und ſeine Naturwahrheit um ſo höher unzuſchlagen, da er inmitten der raffinirteſten Unnatur lebte und ſchrieb [1]). Als Erbe von La Fontaine's Laune kann Jean Baptiſte Louis Greſſet (1709—1777) betrachtet werden, der das komiſche Heldengedicht »Vert-Vert« ſchrieb, das mit Recht bei den Franzoſen in gutem Andenken ſteht.[2]) Greſſet mußte den Orden

---

[1]) La vie de La Fontaine, par Walckenaer (1858, 4 éd.), par Saint-René Taillandier (1874). La Fontaine et ses fables, par Taine (6 éd. 1878). Ausgaben von Walckenaer (1819, 1822, 1858), von Moland (1874), von Pauly (1876). La Fontaine's Fabeln zum erſtenmal — (und zwar meiſterhaft) — vollſtändig und metriſch überſetzt von E. Dohm, 1877.

[2]) Freie Verdeutſchung von J. M. Schmidt (1825) und von Nitſchmann (1870). Eine ausführliche Beſprechung Greſſets von Jakobs findet ſich in den Nachträgen zu Sulzers Th. d. ſch. K. III, 146 ff. Der Inhalt ſeines liebenswürdigen Hauptwerkes iſt folgender: In dem Nonnenkloſter der Viſitandinerinnen zu Nevers wird ein junger Papagei erzogen, welcher, mit aller Liebenswürdigkeit geſchmückt, die das jugendliche Alter verſchönert, und mit dem Talente begabt, den frommen Jargon ſeiner Geſellſchafterinnen nachzuplaudern, der Liebling und die Freude der Nonnen iſt, die in ſeinem Umgange einen Erſatz für den Genuß anderer ihnen verſagten Freuden finden. Er iſt ſo beſcheiden und artig, wie es dem Geliebten heiliger Jungfrauen geziemt:

»Il badinait, mais avec modestie,
Avec cet air timide et tout prudent,
Qu'une Novice a même en badinant.«

Man genießt kein Vergnügen ohne ihn und ſeine Gunſt iſt der Gegenſtand der allgemeinen Bemühungen. Nachts wählt er nach Wohlgefallen eine Zelle aus und die Nonne, deren Schlafgemach er gewählt hat, findet ſich durch dieſen Vorzug geſchmeichelt. So lebt er unſchuldig, geliebt und glücklich im Schoße des Ueberfluſſes, der Ruhe und Zufriedenheit. Aber ſein Glück ſollte nicht von Dauer ſein. Der Ruf von Vert-Verts Talenten und Tugenden iſt nämlich bis zu den Nonnen von Nantes erſchollen. Sie wünſchen ihn kennen zu lernen:

»Désir de fille est un feu qui dévore,
Désir de nonne est cent fois pis encore.«

Ihre Bitten ſind ſo dringend, daß man ſie ihnen nicht abzuſchlagen vermag, ſo ungern man ſich auch von dem Lieblinge trennt. Er wird eingeſchifft und die jüngſte Novize ruft ihm ein zärtliches Lebewohl nach:

»Pars, va, mon fils, vole où l'honneur t'appelle:
Reviens charmant, reviens toujours fidèle;
Pars, cher Vert-Vert; et dans ton heureux cours,
Soit pris partout pour l'aîné des Amours!«

Auf dem Schiffe, das ihn aufnimmt, geräth aber Vert-Vert in ſchlechte Geſellſchaft. Anfangs verſetzt ihn der Ton derſelben in Erſtaunen; er verſteht ihre Ausdrücke nicht und beobachtet eine geraume Zeit hindurch ein melancholiſches Stillſchweigen. Endlich

der Jeſuiten, in welchen er jung getreten war, verlaſſen, weil der Witz eines Vert-Vert nicht kirchlich genug befunden ward. Er ſelbſt charakteriſirt dieſe Dichtung treffend durch folgende Verſe derſelben:

»J'ai dévoilé les mystères secrets,
L'art des parloirs, la science des grilles,
Les graves riens, les mystiques vétilles.«

Weit unbedeutender als Greſſet iſt Jean François Marmontel (1723 bis 1799), ein widerlich ſüßer Schwätzer, der in ſeinen »Contes moraux« und »Nouveaux contes moraux« allerlei Lüderlichkeit mit glatter Gefühlsſophiſtik bemäntelte, welches Unterfangen er und andere für moraliſch ausgaben. Er hat auch langweilige Romane geſchrieben (Bélisaire — Les Incas). Gleich ihm iſt Jean Pierre Claris de Florian (1755—1794)

---

bewegt ihn ein frecher Mönch zum Reden, aber die andächtigen Formeln des Vogels werden mit ſchallendem Gelächter aufgenommen. Der Spott macht ſeinen Ergeiz rege; er vertauſcht die fromme Sprache der Viſitandinerinnen mit den frechen Manieren und Ausdrücken ſeiner ungeſitteten Reiſegefährten. So umgewandelt kommt er am Ziele ſeiner Reiſe an. Die im Chor verſammelten Schweſtern eilen neugierig herbei. Sie finden ihn allerliebſt:

»C'étoit raison, car le fripon pour être
Moins bon garçon n'en étoit pas moins beau:
Cet oeil guerrier et cet air petit-maitre
Lui prêtoient même un agrément nouveau.«

Bald aber werden ſie durch die unverſchämten Blicke ſeiner rollenden Augen und mehr noch durch die unartigen Ausdrücke erſchreckt, mit denen er ihre Fragen beantwortet, und je unverſchämter ſie ſein Gebaren finden, deſto ärger treibt er es:

»Ce fut bien pis, quand, d'un ton de corsaire,
Las, excédé de leurs fades propos,
Bouffi de rage, écumant de colère,
Il entonna tous les horribles mots
Qu'il avoit su rapporter des bateaux;
Jurant, sacrant d'une voix dissolue,
Faisant passer tout l'enfer en revue,
Les B . . . ., les F . . . . . voltigeoient sur son bec.
Les jeunes soeurs crurent qu'il parloit grec.
Jour de Dieu! — mor . . . .! mille pipes de diables!
Toute la grille, à ces mots effroyables,
Tremple d'horreur: les nonnettes sans voix
Font, en fuyant, mille signes de croix.«

Die entſetzten Nonnen ſenden ihn auf der Stelle nach Nevers zurück. Er kommt bei ſeinen ehemaligen Freundinen an und erneuert die vorige Scene. Man findet ihn ganz verkehrt und allgemeine Traurigkeit bemächtigt ſich der Gemüther. Einige der älteren Schweſtern ſtimmen für ſeinen Tod, die Stimmenmehrheit jedoch unterwirft ihn bloß einer harten Buße. In ſeinen Käfig eingeſchloſſen und unter die Aufſicht einer alten Nonne geſtellt, kommt er bei ſparſam zugemeſſener Koſt zur Einſicht ſeines Irrthums, beſſert ſich und wird wieder in die Geſellſchaft zugelaſſen. Aber, ach, die unvorſichtige Freude der Nonnen wird die Urſache ſeines Todes. Der reichlichen Koſt entwöhnt und mit Zuckerwerk und Likör überladen, ſinkt er ohnmächtig zu Boden und ſtirbt.

einer der letzten Ausläufer der französischen Klassik. Florian begann seine schriftstellerische Laufbahn mit der Nachbildung des spanischen Schäferromans Galatea von Cervantes, lieferte dann ein diesem ähnliches pastorales Originalwerk, »Estelle«, schrieb Komödien, dann Novellen, die ganz artig sind, hierauf Fabeln in La Fontaine's Manier, welche ihrem Vorbild sehr nahe kamen, so daß Florian als zweitbester Fabulist Frankreichs anerkannt ist, endlich Romane, von denen der »Numa Pompilius« stark an Fénélons Télémaque erinnert und der »Gonzalve de Cordove« und »Guillaume Tell« noch immer lesbar sind. Sein letztes Werk war eine recht brave Uebersetzung des Don Quijote.

Die Lyrik mußte in dem Zeitalter Ludwigs XIV., wie leicht einzusehen, am stiefmütterlichsten behandelt werden. Echte Lyrik ist ohne Zusammenhang mit dem Volksleben einerseits, ohne Ausprägung selbstbewußter Individualität anderseits gar nicht denkbar. Nun war aber die Literatur des damaligen Frankreichs eben so vollständig vom Volke losgerissen, als die Persönlichkeit in der Gesellschaft aufging: wie hätten demnach diese Literatur, diese Menschen, ebensowohl Produkte als Träger des „Bonton", wahrhafte Lyrik erzeugen können? Was daher jene Zeiten in lyrischer Form, d. h. in Form der Sonnette, Rondeaux, Madrigale, Episteln, Epigramme, hervorgebracht haben, trägt mit vollstem Recht den Namen flüchtiger Poesieen (poésies fugitives) und den noch bezeichnenderen der Gesellschaftsverse (vers de société). Diese Dichterei schliff den frivolen Epikuräismus der geselligen Kreise zu witzigen Impromptüs zu oder verlieh diesem Epikuräismus durch leichte Persiflage eine Würze mehr; der Witz war die Hauptsache und sogar die zärtliche, besser gesagt die galante Aeußerung hatte nur Geltung, wenn sie in dem Gewande witziger Couplets auftrat. Tonangeber dieses lyrischen Stils waren Claude Emanuel Luillier (1616—1686), von seinem Geburtsort gewöhnlich Chapelle genannt, Guillaume Amfrye de Chaulien (1639—1720), Charles August de la Fare (geb. 1644), Alexandre Lainez (1650—1710), Antoine Houdart de la Motte (1672—1731), der auch mittelmäßige Dramen schrieb, Bernard le Bovier de Fontenelle (1657—1757), durch seine gelehrten Arbeiten berühmter als durch seine affektirte Idyllik, ferner und hauptsächlich Jean-Baptiste Willart de Grécourt (1684—1743), den die Franzosen ihren Anakreon nennen und der die Schamlosigkeit seiner Zeit vollständig in seinen poetischen Spielereien abspiegelt. [1]) Einen höhern Schwung versuchte Jean-Baptiste Rousseau (1670—1741), dessen Oden seiner

[1]) Grécourts Leben lieferte den Kommentar zu seiner Maxime:

»L'homme difficile est un sot,
Trouver tout bon, c'est le bon lot.«

Zeit hochberühmt waren, in welchen aber eine unparteiiſche Kritik ſtatt wahrer Begeiſterung nur eine mühſam gemachte, ſtatt wirklicher Glut der Empfindung nur den Froſt einer erkünſtelten finden kann. Bekannt iſt der boshafte Witz Voltaire's, Rouſſeau's „Ode an die Nachwelt" werde ſchwerlich an ihre Adreſſe gelangen. Größere Wärme wußte die vielſeitige Dichterin Antoinette Deshoulières (1633—1694) in die Societätslyrik zu legen und beſonders ſind ihre Idyllien nicht ohne Einfachheit und Natürlichkeit. In Pierre Joſeph Bernard (1710—1775), deſſen reizendſtes Gedicht, »Le hameau«, von unſerm Bürger in ſeinem „Dörfchen" nachgebildet wurde, in Jean Louis Aubert (geb. 1731), Fabuliſt, Antoine Léonard Thomas (1732—1785), Charles Pierre Colardeau (geb. 1732), Charles François de Saint-Lambert (1717—1803), naturſchildernder Didaktiker (les saisons), François Joachim de Bernis (1715—1794), unvortheilhaft bekannt als Miniſter Ludwigs XV., Claude Joſeph Dorat (1734—1780), Arnaud Berquin (1749 bis 1791), Barthélemy Imbert (1747—1790), der Dichterin Marie-Anne du Boccage (1710—1802), Michel Jean Sédaine (geb. 1719), Louis Jules Mancini de Nivernois (1716—1798), Jean François de Laharpe (1739—1803), Nicolas Germain Léonard (1744 bis 1793), Antoine de Bertin (1752—1790), Claude Henri Watelet (1718—1786), Pierre Didot (geb. 1761), Stanislas de Boufflers (1737—1815), und Jacques Delille (1732—1813) ſetzte ſich die konventionelle Lyrik und Didaktik der franzöſiſchen Klaſſik bis in die neuere Zeit herab fort. Der berühmteſte unter den Genannten iſt Delille, der den Vergil überſetzte und in ſeinem Lehrgedicht »Homme de champs« ein ſelbſtſtändiges Seitenſtück zu den Georgika des eben erwähnten Römers verfaſſte, das den Franzoſen für ein unübertreffliches Meiſterwerk gilt, von welchen aber ein deutſcher Literarhiſtoriker treffend ſagt: „Ein didaktiſches Werk wie der höchſt elegante Landmann Delille's kann ſehr viel Reize des Ausdrucks und der Diktion haben, ohne darum ein Gedicht zu ſein" — während unſer großer Naturforſcher Humboldt über Delille äußert: „Dichteriſche Beſchreibungen von Naturerzeugniſſen, wie ſie Delille geliefert, ſind bei allem Aufwande verfeinerter Sprachkunſt und Metrik keineswegs als Naturdichtungen im höheren Sinne des Wortes zu betrachten. Sie bleiben der Begeiſterung und alſo dem poetiſchen Boden fremd, ſind nüchtern und kalt wie alles, was nur durch äußere Zierde glänzt." Zu erwähnen iſt noch, daß Delille es war, der auf die Aufforderung Robespierre's hin bei Gelegenheit der Feſtfeier zur Anerkennung der Gottheit und der Unſterblichkeit der Seele (1794) den ergreifenden »Dithyrambe sur l'immortalité de l'âme« dichtete.

6) Die französische Befreiungsliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts.

Der Druck, womit das „ancien Régime" auf dem Geistesleben der französischen Nation lastete, mußte zuletzt nothwendigerweise einen Gegendruck erzeugen. Je tyrannischer der Geist lange Zeit hindurch niedergehalten worden war, desto rebellischer erhob er sich endlich. In eben dem Maße, in welchem sein Organ, die Literatur, im Dienst des Hofes mit Schmach beladen worden, zeigte sich diese später emancipationslustig und begierig, die Schande ihrer höfischen Sklaverei durch revolutionäre Wirksamkeit auf allen Gebieten vergessen zu machen, ebenso maßlos in der Freiheit, als sie maßlos in der Sklavenhaftigkeit gewesen war, wie das dem französischen Nationalcharakter entspricht, der, gestern noch dem Bigotismus verfallen, heute schon dem Atheismus huldigt, um morgen wieder zur Beichte zu gehen und Buße zu thun, der in religiösem Wahnwitz bartholomäusnächtig mordet, wie in politischem sanskulottisch, der heute eine Revolution macht, um morgen zu den Füßen eines neuen Tyrannen zu kriechen, heute einen Karl X. vom Throne jagt, um morgen einen Louis Philippe darauf zu setzen, heute wie toll nach der Republik schreit, um sich morgen das bonapartistische Empire aufdecembrisiren zu lassen. Es ist kein kleines Unheil für die Menschheit gewesen, daß Frankreich so lange „an der Spitze der Civilisation marschirte", wie sich die französische Eitelkeit auszudrücken pflegt. Und zwar leider nicht ohne Grund. Denn nicht nur die politische, sondern auch die literarische Geschichte beweis't schlagend, daß dem so gewesen ist, hoffentlich gewesen ist. Bis ins 19. Jahrhundert war aber die französische Literatur ohne Frage das Barometer der öffentlichen Stimmung Europa's. Im Mittelalter drückte Frankreich der civilisirten Welt das Gepräge seiner Romantik auf, später ward seine Hofpoesie und „Klassik" tonangebend für Europa, und wie diese die Sache der Könige gewesen war, so wurde seine ungläubige, revolutionäre Literatur des 18. Jahrhunderts die Sache der Völker, wobei — o Ironie der Weltgeschichte! — die privilegirten Stände, die bereitwilligsten, eifrigsten Verbreiter und Geltendmacher dieses zerstörenden Schriftthums abgaben.

Die Reformation war in Frankreich im Blute der Bartholomäusnacht insofern erstickt worden, als sie von da ab keine entscheidende Rolle im Verlaufe des Nationallebens mehr zu spielen vermochte. Indessen war die reformistische Idee keineswegs verloren gegangen, sondern wirkte von Rabelais an in einer Reihe von begabten Männern fort; bald, wie in Michel de Montaigne's (1533—1592) geistvollen Studien (»Essais«), als skeptisch weltmännische Lebensphilosophie,[1]) welche in dem »Traité de la

[1]) Die sich schon dadurch kennzeichnet, daß Montaigne als Summe seiner in den Essais angestellten Untersuchungen gewöhnlich nur das erzskeptische. „Was weiß ich (que sçay-je)?" findet.

sagesse« von Montaigne's Freund und Nachahmer Charron (1541 bis 1603) ins Skeptiſch-Moraliſche gewendet wurde, bald, wie in René Descartes' (1596—1650) philoſophiſchem Syſtem, als eine die Gedankenwelt neu konſtruirende Thätigkeit, bald, wie durch den tiefen Denker Blaiſe Paſcal geſchah (1623—1662, »Lettres à un Provincial« — »Pensées sur la religion«), aus dem Rüſthauſe des Kirchenglaubens ſelbſt die Waffen zur Bekämpfung des Fanatismus und Jeſuitismus entlehnend, bald endlich, wie in den Schriften François de la Rochefoucauld (1613—1680, »Reflexions et Maximes«), La Bruyères' (1639—1696, »Les caractères ou les moeurs de ce siècle«) und Charles de Saint-Evremont (1613 bis 1703), jene auf der ſcharfſinnigſten Beobachtung des Lebens und der Menſchen beruhende, praktiſche Philoſophie vorbereitend, welche der revolutionären Geiſtesrichtung des 18. Jahrhunderts zunächſt zur Grundlage diente. Die ſchriftſtelleriſche Thätigkeit der Genannten, unter welchen Montaigne durch die vorurtheilsloſe Schärfe ſeiner Beobachtungsgabe, Descartes oder Karteſius durch eine die ganze intellektuelle Welt von Grund aus aufbauende Energie des Gedankens, Paſcal durch die Macht des Gemüthes vorragt, iſt aus jenem großen Princip des Skepticismus hervorgegangen, welches ſeit dem 16. Jahrhundert unabläſſig den Vorſchritt der europäiſchen Kultur in Gang gebracht hat. Dieſes Princip des Zweifels war die Seele der Forſchung, welche binnen der letzten drei Jahrhunderte allmälig aller Probleme ſich bemächtigte, jeden ſpekulativen ſowohl als praktiſchen Wiſſenszweig reformirte und — mit dem hellſichtigen Engländer Buckle zu reden — „durch Schwächung des Anſehens der priveligirten Kaſten einen ſichern Grund zur Freiheit legte, den Deſpotismus der Könige ſtrafte, die Anmaßung des Adels zügelte und ſogar die Vorurtheile des Prieſterſtandes verminderte," — die Seele derſelben Forſchung, welche die Völker in der Politik weniger vertrauensſüchtig, in der Wiſſenſchaft weniger köhlergläubig, in der Religion weniger unduldſam gemacht hat.

Im 18. Jahrhundert fühlte ſich ſodann der Skepticismus ſtark genug, um ſich an das Problem einer radikalen Umgeſtaltung der Geſellſchaft zu wagen. Einer unerbittlichen Kritik der beſtehenden Verhältniſſe in Kirche, Staat und Societät ſchloſſen ſich, unter direkter Einwirkung der engliſchen Freidenkerſchaft wie des engliſchen Staatsweſens, poſitiv-reformiſtiſche Vorſchläge an. So ſehen wir die franzöſiſche Befreiungsliteratur jener Zeit zunächſt in Montesquieu geiſtvoll auftreten. Charles de Secondat Baron la Brède et de Montesquieu ward geboren 1689 und ſtarb 1755. Im Jahre 1721 gab er ſeine „Perſiſchen Briefe (Lettres Persanes)" heraus, eine der epochemachenden Oppoſitionsſchriften des 18. Jahrhunderts, welche, in die Form eines ziemlich leichtfertigen, nicht ſelten an die Schlüpfrigkeit ſtreifenden Romans gehüllt, die kirchlichen, politiſchen und ſocialen Inſtitute

Europa's und insbesondere Frankreichs einer ebenso gründlichen und witzigen als erfolgreichen Kritik unterwarf. Dreizehn Jahre später veröffentlichte er seine „Betrachtungen über die Ursachen der Größe und des Verfalls der Römer (Considérations sur les causes de la grandeur et de la décadence des Romains)", ein staatsmännisches und philosophisches Geschichtewerk, welches zu der Reform der Geschichtschreibung bedeutend mitgewirkt hat. Endlich 1749 ließ Montesquieu seinen „Geist der Gesetze (Esprit des lois)" erscheinen, wodurch er recht eigentlich das historische und politische Orakel der Liberalen wurde. Der Geist der Gesetze mit seinen Definitionen der drei politischen Grundformen, Republik, konstitutionelle (temperirte) Monarchie und Despotie, unter welchen sich Montesquieu, von der englischen Verfassung bestochen, für die zweite entschied, ist der Koran des Liberalismus, das Evangelium der Besitzenden, welches die politische Nichtberechtigung der Besitzlosen zum Princip macht und aus dem dann das Geldregiment des Großkapitals mit Nothwendigkeit folgt. Die beste Kritik der Illusion des Konstitutionalismus, dessen positiver Grundsatz bekanntlich in der Trennung der drei Gewalten: Gesetzgebung, Verwaltung und Rechtspflege besteht, enthält eine Aeußerung Montesquieu's aus früheren Jahren (in den persischen Briefen), derzufolge die konstitutionelle Monarchie ein bloß erkünstelter und darum unhaltbarer Zustand ist, welcher entweder in die Despotie oder in die Republik übergehen muß, weil die Macht niemals gleichmäßig zwischen Volk und Fürst getheilt sein kann und das Gleichgewicht zwischen beiden, um der unüberwindlichen Schwierigkeit seiner Bewahrung willen, stets nur ein chimärisches sein wird. Das Illusorische von Montesquieu's politischem System, welches übrigens, vom Standpunkte seiner Zeit angesehen, immerhin ein außerordentliches Verdienst in Anspruch nehmen kann, wies auch schon Claude-Adrien Helvetius (1715—1771) nach, der Verfasser des bekannten Buches „Vom Geist (De l'Esprit, 1758)," in welchem die ethische Konsequenz der materialistischen Philosophie jener Zeit gezogen wurde, daß nämlich der Egoismus die Triebfeder aller menschlichen Thätigkeit sei, was eine gescheide Französin jener Zeit zu der Aeußerung veranlasste: »C'est un homme qui a dit le secret de tout le monde« — welche Aeußerung die Sittenzustände jener Zeit sehr gut charakterisirt.

Der Hauptchorführer der französischen Modephilosophie, welche sich, unterstützt durch die Resultate der naturwissenschaftlichen Thätigkeit eines Buffon und Condillac, aus dem freigeisterischen Salonsgeschwätz literarischer Cirkel, wie sie sich um geistreiche Frauen (die Du Deffand, die Geoffrin und andere) sammelten, [1]) rasch zu dem trostlosen Schematismus

[1]) Der Verkehr und Gedankenaustausch, welcher in den literarischen Salons von Mesdames Tencin, Du Deffand, Geoffrin, L'Espinasse, D'Epinay u. a.

des Atheismus und Materialismus der Schriften La Mettrie's (»L'homme machine«, u. a.) und des von dem Baron Holbach und seinen Freunden zusammengeschriebenen, höchst langweiligen „Natursystems (Système de la nature ou des lois du monde physique et moral)" ausgebildet hatte, war Denis Diderot (1712—1784). Diderot [1]) hat auch Romane schlüpfriger Gattung (»Les bijoux indiscrets«, »La religieuse«) geschrieben und sich als Dramaturg (»Poétique du drame«) wie als dramatischer Dichter (»Le fils naturel«, »Le père de famille«) versucht, als welcher er das sogenannte „bürgerliche" Schauspiel (drame bourgeois) einführte, eine dramaturgische Neuerung, welche dem gleichzeitigen kühnen Aufstreben des „dritten" Standes im Staate vollständig entsprach. Seinen weiterreichenden Ruf verdankte Diderot jedoch vornehmlich einestheils der kecken, glänzenden Art und Weise, womit er von der Herausgabe seiner „Philosophischen Gedanken (Pensées philosophiques, 1746)" an in zahlreichen Pamphleten die zeitbewegenden Ideen den weltmännischen Kreisen Europa's bekannt und beliebt machte, und dann anderntheils der Begründung der berühmten französischen Encyklopädie (Encyclopédie ou Dictionaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, 1751—1766). Zur Herausgabe dieses Werkes, an welchem viele der besten Köpfe des Jahrhunderts mitarbeiteten und in welchem die „zeitbewegenden Ideen" auf alle Gebiete menschlicher Geistesthätigkeit angewandt werden sollten, verband sich Diderot mit dem berühmten Mathematiker Jean-le-Rond d'Alembert (1717—1783), der dasselbe mit einer Einleitung eröffnete, welche zugleich seine eigenen Grundsätze und die leitenden Principien des Unternehmens darlegte. „Die Quelle aller Erkenntniß," heißt es in dieser Einleitung, welcher der Ruhm eines stilistischen Meisterstückes gebührt, „ist die Erfahrung; die Quelle aller gesellschaftlichen Ordnung ist das Bedürfniß, uns anderer Menschen zu unserem Vortheile zu bedienen. Wer demnach die meiste Kraft hat, reißt die größten Vortheile an sich. Hieraus entsteht Druck, aus dem Unwillen hierüber der Begriff von Recht und Unrecht, hieraus das Gefühl der Tugend und das Bedürfniß des Gesetzes. Das Höhere, was sich auf diesem Wege im Menschen entwickelt, ruft den Glauben hervor, die Seele bestehe nicht wie alles andere aus Materie, son-

gepflogen wurde, ist kulturgeschichtlich von großer Bedeutung. Man nannte die Cirkel dieser Tonangeberinnen der literarischen Moden bekanntlich geradezu »Bureaux d'esprit«, zuerst im spöttischen, dann auch im anerkennenden Sinne. Sie übten einen mächtigen Einfluß. Mit demselben bekannt zu machen und überhaupt das Leben und Treiben in diesen Kreisen kennen zu lehren ist sehr geeignet die von Lescure in zwei starken Bänden herausgegebene »Correspondance complète de la Marquise Du Deffand« (Paris 1865).

[1]) Die unzweifelhaft beste Monographie über Diderot hat ein Deutscher geliefert: — „Diderots Leben und Werke" von K. Rosenkranz, 2 Bde. 1866.

dern sie sei unsterblich und es gebe eine Gottheit." Die welthistorische Bedeutung, welche die Encyklopädie erlangte, geht schon daraus hervor, daß man in der Geschichte die Periode des Erscheinens und der Verbreitung des Werkes kurzweg als das Zeitalter der Encyklopädisten zu bezeichnen pflegt. Das epochemachende Unternehmen derselben hat seine eigene Geschichte. Denn die Herausgabe dieses vielbändigen Muster-Konversationslexikons war mit außerordentlichen Schwierigkeiten verbunden. Im Jahre 1751 erschien der erste Band und erst im Jahr 1766 konnten die letzten 10 Bände erscheinen. Oft war die Ausgabe sistirt, mitunter ganz und streng verboten, dann wieder stillschweigend geduldet, weil sich verschiedene Minister und einflußreiche Hofleute lebhaft der Fortführung des Werkes annahmen. Aber das feindselige Entgegenstreben der Priester und ihres Anhangs war heftig. Um dasselbe bei Hofe zu überwinden, mußten Männer und Minister wie Choiseul und Malesherbes dann und wann zu wunderlichen Mitteln greifen. So wenn sie, als die Encyklopädie wieder einmal verboten war, zu veranstalten wußten, daß man den elenden fünfzehnten Ludwig bei Tafel darauf brachte, nach der Verfertigungsart des Schießpulvers, und das „babylonische Weib", die Pompadour, nach der Verfertigungsart der Pomade zu fragen, worauf der bezügliche Band der Encyklopädie herbeigeholt und die beiden Artikel daraus vorgelesen wurden. König und Hauptmaitresse waren höchlich erbaut über das lehrreiche Buch und das Weitererscheinen desselben wurde geduldet. Der geschäftliche Erfolg war außerordentlich. Schon die erste Auflage ist 30,000 Exemplare stark gewesen und hat sich rasch verkauft. Die Verleger hatten einen Reingewinnst von 2,630,000 Livres; der Oberredakteur Diderot dagegen mußte sich für alle seine Mühe, Arbeit, Sorge und Gefahr mit 2500 Livres für den Band abfinden lassen und erhielt zuletzt noch mit Noth 20,000 Livres Entschädigung für seine verschiedenen Auslagen. Die Wirkung des Werkes der Encyklopädisten, welche einer ihrer jüngeren Zeitgenossen, Cabanis, mit Fug »La sainte conféderation contre le fanatisme et la tyrannie« genannt hat, war unberechenbar groß. Hettner hat sie in wenigen Sätzen gut formulirt: „Eine feste Standarte war aufgepflanzt, die Losung war ausgetheilt. Allmälig, aber sicher zog die Denkart der neuen Schule in die Gesinnungen und Ueberzeugungen der Menschen. Es ist durch die Encyklopädie viel thörichte Ueberstürzung in die Welt gekommen, ein flaches Fertigsein mit Dingen und Räthseln, die nicht schöngeistig beredet, sondern mühevoll beobachtet und emsig und tief durchforscht sein wollen. Aber der innerste Kern war trotz alledem gesund und trieb heilsame Früchte."

Man wird den streitbaren Geistern, welche im 18. Jahrhundert das Banner der Vernunft erhoben, stets Unrecht thun, wenn man sie absichtlich oder unabsichtlich aus dem Zusammenhange mit ihrer Zeit herausreißt.

Man darf nie den Boden vergessen, auf welchem sie standen. Das durch Ludwig XIV. auf die Spitze getriebene Königthum war durch die Regentschaft Philipps von Orleans, dessen Treiben an das des Papstes Alexanders VI. erinnerte, und durch Ludwig XV., dessen Regierung nur eine lange Tragikomödie der Sünde und Schmach gewesen ist, durch und durch verächtlich geworden und hatte mit seiner Fäulniß die vornehme Welt angesteckt, von welcher aus der Giftstoff in verschiedenen Abstufungen bis in das Haus des Bürgers und in die Hütte des Bauers hinabtrof. Das echtreligiöse Gefühl war bei der allgemeinen Verworfenheit und Blasirtheit völlig erloschen und an seine Stelle ein krasser Aberglaube der Herzen getreten, welcher gegen den Unglauben der Köpfe einen wunderlichen Kontrast bildete. Die Gesetze waren zu einem Spinngewebe geworden, welches der Reiche frech durchbrach und das nur den Armen fing — (bei Licht betrachtet, war und ist es freilich immer so) — Recht, Ehre und Sitte galten den Leuten von gutem Ton für Absurditäten; Familienleben und Häuslichkeit, diese Anker der öffentlichen Moral, hatten der lüderlichsten Maitraissenwirthschaft platzgemacht; unter Regierung verstand man nur noch die Kunst, dem Hofe, der Aristokratie und Pfaffheit die Geldmittel zu ihren Schwelgereien zu verschaffen; vor dem Auslande durch die Resultate des siebenjährigen Krieges mit Schande bedeckt und im Innern dem Bankerott entgegengehend, suchte Frankreich die offenkundige politische und moralische Auflösung, der es anheimgefallen, im Rausche des raffinirtesten Sinnengenusses zu vergessen, ohne dadurch dem immer gewaltsamer sich aufdringenden Gefühle der Nothwendigkeit einer allgemeinen Umwälzung entfliehen zu können. Statt dieses Gefühl sich klar zu machen, statt dieser Nothwendigkeit auf gesetzmäßigem Wege zu ihrem Rechte zu verhelfen, trieb die französische Gesellschaft mit den dräuenden Problemen der Zeit ein geistreiches, witziges Spiel. Die Privilegirten tanzten auf einem Vulkan und tändelten mit dem Feuer, welches sie sobald verzehren sollte. In den Salons der Aristokratie wurde die Idee der Revolution, welche nachmals als brüllender Löwe Europa durchjagte, anfänglich als gehätscheltes Schoßhündchen mit Witz aufgefüttert. Vereinzelte ernste Stimmen wurden überhört oder als Kuriosa belacht. Wer wirken und Ansehen erlangen wollte, mußte in den herrschenden Ton eingehen und nur ein alles bewältigendes Genie, wie das eines Rousseau war, konnte sich auch der Mode und der Gesellschaft zum Trotz Geltung verschaffen. Ein Deutscher von Geburt, aber vollständig französirt, Friedrich Melchior Grimm (1723—1807), hat als vieljähriger Augen- und Ohrenzeuge den Verlauf der großen literarischen Revolution, welche in Frankreich der politischen voraufging und dieser die Wege wies und bahnte, beobachtet und in seiner auf Veranlassung der Herzogin Luise Dorothea von Sachsen-Gotha-Altenburg in Paris französisch verfassten, i. J. 1812 zum erstenmal,

ſeither wiederholt und zwar in 16 Bänden gedruckten, als ein hochwichtiges literatur- und kulturgeſchichtliches Quellenwerk zu ſchätzenden »Correspondance littéraire« geſchildert. Es iſt ein furchtbares Schauſpiel, dieſer bakchantiſche Reigen von Negation, Witz und Hohn, welchen die franzöſiſche Geſellſchaft des 18. Jahrhunderts aufführte, den auch die Vorgeiger mittanzen mußten und der mit dem gellenden diderot'ſchen Refrain endigte: »Et des boyaux du dernier prêtre serrez le cou du dernier roi!« Die Jahrhunderte lang gefeſſelt geweſene Vernunft geſellte ihrem Befreiungsjubel eine dämoniſche Racheluſt, erfüllte Himmel und Erde, Kirche und Staat mit gellendem Gelächter und goß den abſcheulichen Brodem, den ihre Ausmiſtung des Augiasſtalls des Ancien Régime aufrührte, in Strömen über Europa aus. So nun, rückſichtslos in ihrem Hohn, boshaft und ſchadenfroh in ihrer Rache, aber unerſchrocken und unermüdlich in ihrem Kampfe gegen Tyrannei, Dummheit und Vorurtheil, ſtellt ſie ſich dar in Voltaire, der die negative Seite ihrer Thätigkeit vertritt, während wir ſie in Rouſſeau einen mehr poſitiven Anlauf nehmen ſehen werden.

François-Marie Arouet, unter dem Namen Voltaire zu welthiſtoriſcher Bedeutung gelangt, wurde am 21. November 1694 zu Paris geboren. Er ging bei den Jeſuiten in die Schule, die er mit ſeinen ungläubigen Fragen und Einwürfen oft ſo ins Gedränge brachte, daß einer der Patres eines Tages vom Katheder ſprang und dem Knaben, dem ſchon damals die dogmatiſchen Myſterien des Chriſtenthums ungereimt vorkamen, zurief: „Unglücklicher, du wirſt einſt das Panier des Deismus in Frankreich aufpflanzen!“ eine Prophezeiung, die in vollem Maße erfüllt wurde. Der Schule entlaſſen, machte er verſchiedene mißlungene Verſuche, eine Laufbahn zu gewinnen, wurde durch ſeinen Pathen Chateauneuf in die Kreiſe der vornehmen Wüſtlinge und Witzlinge eingeführt, dichtete ſiebzehnjährig das Trauerſpiel „Oedipe“ und dokumentirte in dieſem [1]) und in mehreren biſſigen Epigrammen, noch entſchiedener aber in der Ode »Sur les malheurs du temps« ſeine oppoſitionelle Tendenz. Nicht dieſes Gedichtes wegen, wie man geglaubt hat, ſondern eines anderen ihm fälſchlich zugeſchriebenen wegen wurde er in die Baſtille geworfen; allein ſeine Haft diente nur dazu, einestheils ſeine Popularität zu begründen, anderntheils ſeinen Haß gegen den Deſpotismus zu ſchärfen. Von dieſem geſchärften Haſſe gibt rühmliches Zeugniß eine andere um dieſe Zeit entſtandene Ode, »La chambre de la justice«, vielleicht ſein feurigſtes Gedicht, in welchem der junge Dichter, der

[1]) Die berühmten Verſe, welche (Akt 4, Sc. 1) der Jokaſte in den Mund gelegt ſind:

»Nos prêtres ne sont point ce qu'un vain peuple pense,
Notre crédulité fait toute leur science« —

waren gleichſam der erſte Schuß, den Voltaire gegen Kirchenthum und Offenbarung losbrannte.

inzwiſchen den Namen Voltaire angenommen hatte, weil ihm wie er ſagte, der Name Arouet nichts als Unglück und Verfolgung eingebracht hätte, ein furchtbares Gemälde von der damals ob Frankreich laſtenden Zwingherrſchaft entwarf, um mit der prophetiſchen Hinweiſung auf eine bevorſtehende Revolution zu endigen. [1]) Wie dieſes Gedicht den Beginn ſeiner unerbittlichen Oppoſition gegen den Staat markirt, ſo bezeichnet die vermuthlich 1722 entſtandene „Epiſtel an Uranie (Le Pour et le Contre)“ den Anfang ſeiner erbitterten Befehdung der Kirche und des dogmatiſchen Chriſtenthums, dem darin arg mitgeſpielt wird. [2]) Der Schluß dieſes Fehdebriefes enthält das,

[1]) »Vieille erreur, respect chimérique,
Sortez ee nos coeurs mutinés;
Chassant le sommeil léthargique
Qui nous a tenus enchainés.
Peuple! que la flamme s'apprête;
J'ai dejà, semblable au prophète,
Percé le mur d'iniquité:
Volez, détruisez l'injustice;
Saissisez au bout de la lice
La désirable liberté.«

[2]) »Il est un peuple obscur, imbécile, volage,
Amateur insensé des superstitions,
Vaincu par ses voisins, rampant dans l'esclavage,
Et l'éternel mépris des autres nations:
Le fils de Dieu, Dieu même, oubliant so puissance,
Se fait citoyen de ce peuple odieux;
Dans les flancs d'une Juive il vient prendre naissance;
Il rampe sous sa mère, il souffre sous ses yeux
Les infirmités de l'enfance.
Long-temps, vil ouvrier, le rabot à la main,
Ses beaux jours sont perdus dans ce lâche exercice;
Il prêche enfin trois ans le peuple iduméen
Et périt du dernier supplice.
Son sang du moins, le sang d'un Dieu mourant pour nous
N'était-il pas d'un prix assez noble, assez rare,
Pour suffire à parer les coups
Que l'enfer jaloux nous prépare?
Quoi! Dieu voulut mourir pour le salut de tous,
Et son trépas est inutile,
Quoi! l'on me vantera sa clémence facile,
Quand remontant au ciel il reprend son courroux
Quand sa main nous replonge aux éternels abtmes,
Et quand, par sa fureur effaçant ses bienfaits,
Ayant versé son sang pour expier nos crimes
Il nous punit de ceux que nous n'avons point faits!
Ce Dieu poursuit encore, aveugle en sa colère,
Sur ses derniers enfants l'erreur d'un premier père;
Il en demande compte à cent peuples divers

was man die poſitive Religionsanſicht Voltaire's nennen könnte. [1]) In der Baſtille war auch der Plan des Heldengedichtes »La Henriade« entſtanden, welche Heinrich IV. feiert, als epiſches Gedicht aber, obgleich von den Franzoſen lange bewundert, völlig unbedeutend iſt. Es iſt ein rhetoriſches Machwerk, deſſen Kälte, Dürre und Unbelebtheit Delille's Witz, es fände ſich in dieſem Heldengedichte voll von Krieg und von Schlachtroſſen nicht einmal Gras, um die Pferde zu füttern, und Waſſer, um ſie zu tränken, vollkommen rechtfertigt. In ganz anderem Lichte erſcheint jedoch die „Henriade", wenn man ſie, wie man ſoll, als ein Manifeſt der religiöſen Toleranz gegen die Dunkelmänner und Zeloten betrachtet. Voltaire veröffentlichte dieſes Werk in England, wo er, der Brutalität der Ariſtokraten und der Willkür der franzöſiſchen Juſtizpflege entflohen, die Zeit von 1726—1729 zubrachte, und legte durch den Ertrag deſſelben den Grund zu ſeinem nachmaligen Reichthum, den er, klug vergrößert, durchaus edel verwandte, wie ſelbſt ſeine erbittertſten Gegner zugeben müſſen. Ueberhaupt hat er ſich bei allen

---

Assis dans la nuit du mensonge;
Il punit au fond des enfers
L'ignorance invincible où lui-même il les plonge,
Lui qui veut éclairer et sauver l'univers!
Amérique, vastes contrées,
Peuples que Dieu fit naître aux portes du soleil,
Vous, nations hyperborées,
Que l'erreur entretient dans un si long sommeil,
Serez-vous pour jamais à sa fureur livrées,
Pour n'avoir pas su qu'autrefois,
Dans un autre hémisphère, au fond de la Syrie,
Le fils d'un charpentier, enfanté par Marie,
Renié par Céphas, expire sur la croix?«

[1]) »Songe que du Très-Haut la sagesse éternelle
A gravé de sa main dans le fond de ton coeur
La religion naturelle;
Crois que de ton esprit la naive candeur
Ne sera point l'object de sa haine immortelle;
Crois que devant son trône, en tout temps, en tous lieux,
Le coeur de juste est précieux;
Crois qu'un bonze modeste, un dervis charitable
Trouvent plutôt grace à ses yeux
Qu'un janséniste impitoyable,
Ou qu'un pontife ambitieux.
Eh! qu'importe en effet sous quel titre on l'implore?
Tout hommage est reçu, mais aucun ne l'honore.
Un Dieu n'a pas besoin de nos soins assidus:
Si l'on peut l'offenser, c'est par des injustices,
Il nous juge sur nos vertus
Et non pas sur nos sacrifices.«

seinen zahllosen Schwächen, unter denen eine gränzenlose Eitelkeit, die ihn bei vielen Gelegenheiten zum höfischen Schmeichler erniedrigte, obenansteht, im öffentlichen und privatlichen Leben stets als Vertheidiger des Rechtes, als Beschützer der Unterdrückten, als großmüthiger Helfer der Armen erwiesen und und dieser heftige Gegner des dogmatischen Christenthums, dessen Ausrottung er als seine Mission betrachtete (»Ecrasons l'infame!«), zeigte allenthalben, wo ihm seine Eitelkeit nicht allzu hinderlich war, thatsächlich, daß die unsterblichen Verse, in welchen er in seiner „Alzire den ethischen Gehalt des Christenthums ausspricht, wirklich aus seinem Herzen kamen. [1]) Eine Frucht seines Aufenthaltes in England waren die »Lettres sur les Anglais«, welche zunächst die Franzosen über die Philosophie und Literatur des Inselreiches aufklären sollten, jedoch hinter diesem vorgeschützten Zwecke ihre bittere Kritik der französischen Zustände nur leicht verbargen. Die Machthaber ließen das Buch durch Henkershand verbrennen und bewiesen dadurch, wie scharf sie sich getroffen fühlten. Um dieselbe Zeit goß Voltaire auch über die Stockphilologen, über die Schulpedanten und literarischen Zopfträger aller Art durch seine Satire »Le temple du goût« die beizendste Lauge aus [2]) und legte in dem argverfolgten Gedicht „Das Weltkind (le mon-

---

[1]) An der Stelle, welche ich im Auge habe, läßt Voltaire den Christen Gusman zu dem Heiden Zamore sagen:

»Des Deux que nous servons connais la différence;
Les tiens t'ont commandé le meurtre et la vengeance;
Et le mien, quand ton bras vient de m'assassiner,
M'ordonne de te plaindre et de te pardonner.«

Voltaire war ein standhafter Deist und verdammte entschieden den Atheismus. Die christliche Dogmatik sein Lebenlang mit seiner Hohngeißel schlagend, verwies er immer und überall auf das Sittengesetz der Natur und Vernunft, welches zugleich auch das des Christenthums sei. So sagt er in seinem Lehrgedicht „Discours sur l'Homme:"

»Les miracles sont bons; mais soulager son frère,
Mais tirer son ami du sein de la misère,
Mais à ses ennemis pardonner leurs vertus,
C'est un plus grand miracle et qui ne se fait plus.«

Und in dem Gedicht »Sur la loi naturelle«:

»Sois juste, bienfaisant, contraire à tout extrême,
Indulgent pour ton frère . . . . . .
D'où tu viens, où tu vas, renonce à le savoir
Et marche vers ta fin sans crainte et sans espoir.«

[2]) Am ergötzlichsten in folgender Passage: »Nous recontrâmes en chemin — (auf dem Wege nach dem Tempel des Geschmacks nämlich) bien des obstacles. D'abord nous trouvâmes MM. Baldus, Scioppius, Lexicocrassus, Scriblerius; une nuée de commentateurs qui restituaient des passages et qui compilaient des gros volumes à propos d'un mot qu'ils n'entendaient pas.

»Là j'aperçus les Daciers, les Saumaises,
Gens hérissés de savantes fadaises,

dain)" den egoiſtiſchen Sybaritismus, dem „die Leute von Welt" damals (wie allzeit) fröhnten, offen dar. Jetzt eröffnete er die Reihe ſeiner hiſtoriſchen Arbeiten mit der »Histoire de Charles XII.«, welcher das »Siècle de Louis XIV.«, der »Essai sur les moeurs et l'esprit des nations depuis Charlemagne«, die »Histoire de Russie sous Pierre I.«, die »Annales de l'Empire« und die »Histoire du Parlament de Paris« folgten. Wie alles, was er ſchrieb, wurden auch Voltaire's hiſtoriſche Arbeiten mit dem größten Beifall aufgenommen, und wenn die heutige Kritik dieſelben gering anſchlägt, ſo vergißt ſie, wie die Geſchichtſchreibung überhaupt beſchaffen war, als Voltaire ſich in derſelben verſuchte. Ein gewiß ſtrenger und unbeſtechlicher deutſcher Forſcher, F. C. Schloſſer, nimmt ihn gegen ungerechte Angriffe offen in Schutz, ſtellt beſonders den »Essai sur les moeurs et sur l'esprit des nations« als die erſte philoſophiſche Univerſalgeſchichte hoch, zeigt, wie Voltaire allen folgenden Geſchichtſchreibern mit der Fackel dreiſter Kritik und mit einem geſunden, derben, unbefangenen Urtheil vorangegangen, dem kompilatoriſchen Schlendrian ein Ende gemacht und die Geſchichte vom Legendenwuſt und von allerlei frommen Lügen reingefegt habe. [1]) Nicht minder ſetzt Schloſſer auch die philoſophiſchen Schriften Voltaire's — »Elémens de la philosophie de Newton« — »Dictionnaire philosophique« — »Philosophie de l'histoire« — »Bible commentée« — »Histoire de l'établissement du Christianisme«, etc. — ins rechte Licht, wenn er darauf hinweiſ't, daß ſie gar nicht darauf Anſpruch machen, die Weiſen der Schulen belehren zu wollen; der Nutzen dieſer Schriften in Beziehung auf Befreiung der Menſchen von den Ketten des Mittelalters ſei ganz allein darein zu ſetzen, „daß gewöhnliche Menſchen, durch den im

---

Le teint jauni, les yeux rouges et secs,
Le dos courbé sous un tas d'auteurs grecs,
Tous noircis d'encre, et coiffés de poussière.
Je leur criai de loin par la portière:
N'allez-vous pas dans le temple du goût
Vous décrasser? — Nous, messieurs? point du tout;
Ce n'est pas là, grace au ciel, notre étude:
Le goût n'est rien; nous avons l'habitude
De rédiger au long, de point en point
Ce qu'on pensa: mais nous ne pensons point.«

[1]) Die außerordentlichen, geradezu epochemachenden Verdienſte Voltaire's um die Hiſtorik, welche freilich mancher dünkelhafte Hefteſtoppeler und Katheder-ſtotterer nicht anerkennt, weil er ſie nicht kennt und überhaupt nicht weiß, daß ein Lichtbringer und Kämpfer wie Voltaire gar nicht mit dem Maßſtab ordinärer Schulgelehrſamkeit gemeſſen werden kann und darf, — ſind am gründlichſten nachgewieſen worden durch Buckle im 13. Kapitel ſeiner „Hist. of civil. in England." Dort findet ſich auch der Nachweis, daß Voltaire der erſte Hiſtoriker geweſen, welcher das große Princip des Freihandels empfahl. Schon dieſe Thatſache bezeugt die zukunftſchauende Genialität des Mannes.

Leben erworbenen Scharfblick eines großen und geistreichen Mannes belehrt, von ihm lernen, wie unter der von den Weisen gespeicherten Frucht ebenso viel Spreu als Korn ist." Voltaire's Romane »Zadig« — »Candide« — »Memnon« — »Babouc« — »Micromégas« — »Voyages de Scarmantado« — »La Princesse de Babylone« — »L'ingénu« u. a. sind ebenfalls Ausführungen praktisch philosophischer Themata und haben, als Romane unbedeutend, ihre Bedeutung darin, daß in jedem derselben irgendein herrschendes Vorurtheil seine handgreifliche Widerlegung findet. Der anmuthigste dieser Tendenzromane ist „Zadig", ein unübertreffliches Meisterstück des gesunden Menschenverstandes aber „Kandide oder die beste Welt", in welchem „jene Philosophem lächerlich gemacht werden, die nicht bloß das Nothwendige oder das ewige Gesetz im Wirklichen, sondern auch das unbegränzte Feld des Möglichen bestimmen wollen, jene Spekulanten und Träumer, die auf ihrem Katheder oder am Schreibtische die ganze unermessliche Zahl der Welten nur als Lichter und Lampen zu ihrem Behufe betrachten, jene Pedanten und Pfaffen, die alles nur auf den Menschen, als auf den Mittelpunkt der ganzen Schöpfung beziehen und orakelnd verkündigen, daß es der Gottheit gar nicht möglich sei, eine Welteinrichtung zu machen, in welcher ihr oft dem Affen, noch öfter dem Tiger sehr ähnlicher Halbgott glücklicher sei als in der gegenwärtigen". Nach seiner Rückkehr aus England hatte Voltaire seinen „Brutus" aufführen lassen, zu welchem Fontenelle meinte, der Verfasser hätte kein dramatisches Talent. Aber dieser bewies durch die „Zaire" das Gegentheil, mußte dann um der Herausgabe seines allzu scharf republikanischen Trauerspiels „Der Tod Cäsars" willen Paris wieder verlassen, um einer abermaligen Einkerkerung zu entgehen, und fand bei seiner Geliebten, der Marquise du Chatelet, zu Cirey in der Champagne ein mehrjähriges Asyl. Hier schrieb er unter andern Sachen die Dramen „Alzire", „Zuline", „Mahomet", „Merope" und das „Wunderkind" und arbeitete an dem komischen Heldengedicht »La Pucelle«, welches, schon um 1730 begonnen und seither in einzelnen Gesängen handschriftlich verbreitet, von den vornehmen Kreisen in ganz Europa mit Entzücken aufgenommen, vielfach verfälscht und erst 1762 von dem Verfasser vollständig veröffentlicht wurde. Die Pucelle d'Orleans (21 Gesänge) ist ohne Frage Voltaire's genialstes Werk und zugleich eine der kulturgeschichtlich wichtigsten literarischen Schöpfungen des 18. Jahrhunderts, ein blankster Spiegel der Denkweise und der Sitten oder Unsitten der „Gesellschaft" von damals. Um dem Werke Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, müssen wir uns durchaus der Gewöhnung an die idealische Auffassung des Stoffes entschlagen, welche durch Schillers herrliche Tragödie unter uns gäng und gäbe geworden, und uns auf den kynischen Standpunkt stellen, welchen Voltaire als den Standpunkt seiner Dichtung am Eingang derselben mit

ſeiner gewohnten Offenherzigkeit bezeichnet. [1]) Von hier aus werden wir die Pucelle als das brillanteſte Feuerwerk des Witzes und des Hohnes, welches jemals aufgeführt worden, als das leibhaftige Konterfei des 18. Jahrhunderts, als eine Fleiſchwerdung des Geiſtes dieſer Periode voll Frivolität, Auflöſung und Zerſtörung bewundern müſſen; aber nur einen Schritt, ja nur einen Zoll breit von dieſem Standpunkt entfernt wird das Werk jedem unverdorbenen Gemüth nur Widerwillen und das Gefühl erregen, daß der Geiſt niemals in höherem Grade ſich ſelbſt verhöhnt habe als er es hier gethan. Die Thronbeſteigung Friedrichs II. (1740) knüpfte das Band, welches ſchon früher zwiſchen dieſem erleuchteten Deſpoten und Voltaire beſtanden hatte, feſter. Letzterer richtete bei dieſer Gelegenheit eine Ode an den König, in welcher er die Erwartungen ausſprach, die er von dem Monarchen für die Aufklärung hegte. [2]) Nach Paris zurückgekehrt, ward er durch ſein Trauerſpiel Mahomed, welches der Schalk dem Papſte Benedikt XIV. zueignete, in neue Händel mit der Geiſtlichkeit verwickelt, denn dieſe merkte wohl, daß der Dichter mit ſeiner Darlegung mohammedaniſchen *Fanatismus* den religiöſen Fanatismus überhaupt und den chriſtlichen insbeſondere habe treffen wollen. Seine durch die äußerſt erfolgreiche Aufführung der „Merope“ unterſtützte Bewerbung um die Aufnahme in die franzöſiſche Akademie wurde durch ſeine Feinde vereitelt und erſt 1746 ſah er dieſen ſehnlichſten Wunſch erfüllt. Bald nachher verließ er mit der

---

[1]) »Je ne suis né pour célébrer les saints:
Ma voix est faible et même un peu profane.
Il faut pourtant vous chanter cette Jeanne
Qui fit, dit-on, des prodiges divins.
Elle affermit, de ses pucelles mains,
Des fleurs de lis la tige gallicane,
Souva son roi de la rage anglicane
Et le fit oindre au maitre-autel de Reims.
Jeanne montra sous féminin visage,
Sous le corset et sous le cotillon
D'un vrai Roland le vigoureux courage.
J'aimerais mieux, le soir, pour mon usage,
Une beauté douce comme un mouton;
Mais Jeanne d'Arc eut un coeur de lion:
Vous le verrez, si lisez cet ouvrage.
Vous tremblerez de ses exploits nouveaux;
Et le plus grand de ses rares travaux
Fut de garder un an son pucelage.«

[2]) »Fuyez loin de son trône, imposteurs fanatiques,
Vils tyrans des esprits, sombres persécuteurs,
Vous dont l'âme implacable et les mains frénétiques
Ont tramé tant d'horreurs.« etc.

Marquise du Chatelet Paris wieder, um zwei Jahre an dem Hofe des polnischen Exkönigs Stanislaus zu Lüneville und zu Nancy zu verweilen. Nach dem Tode seiner Geliebten in die Hauptstadt zurückgekehrt, entsprach er endlich den dringenden Einladungen Friedrichs II. und ging 1750 nach Berlin, wo ihm die schmeichelhafteste Aufnahme zu Theil ward. Allein Voltaire sollte bald erfahren, daß der griechische Tragiker mit Recht ausgerufen: „Weh dem, der sich des Königs Pforte naht!“ denn die entente cordiale zwischen dem Monarchen der Literatur und dem Monarchen der Borussen war durchaus nicht von Dauer und jenem ward es in der Nähe des „erleuchteten Despoten“ allmälig so unheimlich, daß er 1753 für gut fand, heimlich nach Frankreich zurückzukehren. Nach zweijährigem unstätem Aufenthalt zu Kolmar, Lüneville und Lyon, kaufte er sich ein Landgut am genfer See, welchem er den Namen Délices gab und das er als seine neue Heimat mit dem schönen Gedichte begrüßte, welches mit den Worten beginnt: »O maison d'Aristippe!« Es ist eins der wärmsten und glänzendsten Stücke seiner »Poésies fugitives« und Villemain durfte es ungescheut eine unsterbliche Hymne an die Freiheit nennen. [1]) Während seines Aufenthalts zu Délices begannen die Zänkereien mit J. J. Rousseau, dessen herber Republikanismus sich mit dem weltmännischen Epikuräismus Voltaire's nicht gut vertrug. Indessen war der letztere gutmüthig genug, dem verfolgten Philosophen in seinen Nöthen ein Asyl bei sich anzubieten; allein Rousseau beantwortete diesen Antrag mit den grämlichen Worten: „Ich liebe Sie nicht, denn Ihre Komödien verderben meine Republik!“ was Voltaire zu der Aeußerung veranlaßte: „Unser Freund Jean-Jacques ist kränker als ich glaubte; nicht Rath noch Freundschaftsdienste bedarf er, sondern Bouillon.“ Im Jahre 1758 vertauschte er Délices mit Ferney, das weiter von Genf entfernt lag, und hier hielt er jahrelang einen literarischen Hof, an dem sich alles sammelte, was Frankreich und das Ausland Schönes, Geistreiches und Vornehmes besaß und mit dem auch Friedrich II. und Katharina II. durch eifrige Korrespondenz in Verbindung standen. Wenn der alternde Dichter sich mit Wohlbehagen in dem Glanze dieses Hofes sonnte, wie er es in der „Epistel an Horaz“ v. J. 1771 ausge-

[1]) Nachdem er im Verlaufe des Gedichtes von Vergil gesprochen, der die italischen Seen verherrlicht habe, fährt er fort:

»Mon lac est le premier; c'est sur ces bords heureux
Qu'habite des humains la déesse éternelle,
L'âme des grands travaux, l'objet des nobles voeux,
Que tout mortel embrasse ou desire ou rapelle,
Qui vit dans tous les coeurs, et dont le nom sacré
Dans les cours des tyrans est tout bas adoré,
La Liberté« etc.

ſprochen hat,[1]) ſo erſcheint dies um ſo verzeihlicher, als er darob weder ſeine ſchriftſtelleriſche Thätigkeit (»La tolérance« — »Tancrède« — »Catéchisme de l'honnête homme«, etc.), noch ſeine gewohnten, echthumanen Beſtrebungen für das Wohl ſeiner Mitmenſchen (Anlegung von Armenkolonien, Adoption der ſchutz- und brotloſen Bruder-Enkelin Corneille's, Ehrenrettung von Calas, Sirven, de la Barre, Lally-Tolendal) irgendwie hintanſetzte. Als vierundachtzigjähriger Greis machte er ſich noch einmal nach Paris auf, das ihn nach achtundzwanzigjähriger Abweſenheit, dem Hof und der Geiſtlichkeit zum Trotz, wie einen Triumphator empfing. Aber die übermäßige Aufregung der ihm bereiteten Triumphe rieb ihn auf und er ſtarb nach kurzer Krankheit am 30. Mai 1778, gleichſam mit einer letzten Manifeſtation ſeiner unverſöhnlichen Feindſchaft gegen das hiſtoriſche Chriſtenthum auf den Lippen.[2]) Es finden ſich in Voltaire's Werken zwei Verſe, welche den Mann ebenſo bündig als wahr charakteriſiren; im erſteren tritt der Vielverketzerte ſeinen Feinden als Menſch mit dem Ausdruck edelſten Selbſtgefühls entgegen: »J'ai fait un peu de bien; c'est mon meilleur ouvrage!« der zweite faſſt die welthiſtoriſche Arbeit des Schriftſtellers in die unwiderlegbaren Worte: »Il ôte aux nations le bandeau de l'erreur!«[3])

---

[1]) — — — »Quand mon ermitage
Voyait dans son enceinte arriver à grands flots
De cent divers pays les belles, les héros,
Des rimeurs, des savants, des têtes couronnées,
Je laissais du vilain les fureurs acharnées
Hurler d'une voix rauque au bruit de mes plaisirs.
Mes sages voluptés n'ont point de repentirs.«

[2]) Man hat über die ſogenannte Sterbebettreue Voltaire's viel gelogen und gefaſelt; Thatſache aber iſt es, daß er ſich ſelbſt treu blieb bis zum Ende und daß ein fanatiſcher Prieſter vergeblich alles aufbot, um den Sterbenden zu bekehren. »Il (le curé de Saint-Sulpice) voulait absolument faire reconnaître au moins à Voltaire la divinité de Jésus-Crist, à laquelle il s'intéressait plus qu'aux autres dogmes. Il le tira un jour de sa léthargie, en lui criant aux oreilles: „Croyez-vous à la divinité de Jésus-Christ?« — »Au nom de Dieu, monsieur, ne me parlez plus de cet homme-là, et laissez-moi mourir en repos!« répondit Voltaire. Vie de Voltaire par Condorcet.

[3]) Voltaire's Leben iſt vielfach beſchrieben worden, vortrefflich zuerſt von Condorcet, deſſen Arbeit den meiſten neueren Geſammtausgaben der Werke Voltaire's vorangedruckt iſt. Weiterhin von D'Argental: »Histoire complète de la vie de Voltaire«, 1878; von Roſenkranz: „Voltaire" (der neue Plutarch, I, 285 fg. 1874) und in umfaſſendſter Weiſe von Desnoiresterres: »Voltaire et la société française au XVIIIe siècle«, 8 séries. Die Oeuvres complètes de Voltaire ſind beſonders ſeit 1815 ſehr oft neu aufgelegt worden. Eine treffliche Charakteriſtik Voltaire's hat Hettner gegeben (Literaturgeſch. d. 18. Jahrhunderts, II, 133—237). Damit vgl. Bungener: »Voltaire et son

Man hat das Verhältniß Voltaire's und Rousseau's zu ihrem Jahrhundert ganz gut dadurch bezeichnet, daß man jenen den Kopf, diesen das Herz des Genius ihrer Zeit nannte. Voltaire's Begeisterung kam aus dem Kopfe und hielt sich daher stets auf der Fläche des Witzes, Rousseau's Enthusiasmus dagegen loderte aus einem der heißesten Herzen empor, welche jemals im Dienste der Menschheit geschlagen; Voltaire's Waffe war der Spott, Rousseau's Waffe war das Gefühl. Man könnte Voltaire auch die negative, Rousseau die affirmative Kraft ihrer Zeit nennen. Der erstere zerstörte, um zu zerstören und dann auf den Ruinen der Götzen und der Tempel der Unvernunft sein triumphirendes Hohngelächter aufzuschlagen, in welchem er die höchste Befriedigung fand; Rousseau aber wollte den politischen, socialen und moralischen Unrath hinweggeschafft wissen, um für das Gebäude einer „vernünftigen" Gesellschaftseinrichtung Raum zu gewinnnen, woran Voltaire nie gedacht hat. Der Gegensatz zwischen den beiden Männern, deren Wirksamkeit sich dennoch gegenseitig mächtig unterstützte, zog sich auch durch ihr äußeres Leben hin. Voltaire lebt mit großen Herren als großer Herr, versäumt aber dabei nicht, die Leiden der Armen und Unterdrückten thatsächlich zu lindern, wo er kann; Rousseau dagegen verschmäht in demokratischem Stolz den Glanz und das Wohlbehagen einer weltmännischen Lebensführung, wie sie damals Leuten von Geist so leicht sich erschloß, lebt und stirbt arm, preis't gegenüber der Frivolität und Genußsucht seiner Zeit die spartanische Einfachheit und Tugend und vergißt, während er Hunderttausende von Herzen für das Ideal einer besseren Gesellschaftsverfassung im Allgemeinen und für das einer vernünftigeren Erziehungsweise im Besonderen gewinnt, seine zunächstliegenden Pflichten dergestalt, daß er seine eigenen Kinder ins Findelhaus schickt. Voltaire ist Realist, d. h. er nimmt Welt und Menschen, wie sie sind; Rousseau ist Idealist, d. h. er nimmt Welt und Menschen, wie sie sein sollten: daher findet sich jener mit der Gesellschaft ab, indem er sich mit den Gescheiden verträgt und den Dummen den Fußtritt seines Spottes gibt, dieser hingegen wird bei aller Liebefülle, welche sein Gemüth hegt, sich selbst und andern

---

temps«; Carlyle: »Voltaire« in den »Critical and miscellaneous Essays«; Scherr: „Voltaire's Krönung" in den „Studien", III, 213 fg. Wenn noch ein deutscher Literarhistoriker unserer Tage seine Besprechung Voltaire's mit der Phrase begann: „Voltaire, dessen abschreckendes Aeußere, der Typus des Affen und der Katze, aber verbunden mit dem scharfen Blicke des Adlers, schon die höllische Gesinnung abspiegelte, die in den dunkeln Tiefen seiner Seele verborgen lagen" — so gehört eine solche Auslassung etwa in eine Fibel der Frères ignorantins, nicht aber in die Wissenschaft. Wie diese Voltaire's weltliterarische Stellung und kulturgeschichtliche Bedeutung fasst und werthet, zeigt das Buch „Voltaire", sechs Vorträge von D. F. Strauß, 1870, welches aber das große Werk von Desnoiresterres zur Grundlage hat.

zur Qual und endet in Einſamkeit, Mißtrauen und Menſchenhaß.[1]) Ein Geſchick aber theilen die Zwei: die Verfolgung durch Dummköpfe, Fanatiker und Heuchler, und ein zweites: den unſterblichen Nachruhm.

Jean-Jacques Rouſſeau wurde am 28. Juni 1712 zu Genf geboren. Der göthe'ſche Satz: „Niemand glaube die erſten Eindrücke ſeiner Kindheit verwinden zu können" — bewährte ſich an ihm vollkommen, denn die Erinnerung an das einfach bürgerliche Hausweſen ſeines Vaters, der ein Uhrmacher war, und an die republikaniſche Simplicität ſeines vaterſtädtiſchen Lebens, ſowie die hieran geknüpften Bilder einer arbeitſamen, redlichen und friedlichen Exiſtenz bilden einen Grundzug ſeiner reformiſtiſchen Beſtrebungen, während der unentwegliche Eindruck, den die Leſung der Alten (insbeſondere Plutarchs), die ihm freilich nur in Ueberſetzungen zugänglich waren, auf den Knaben übte, deutlich als Baſis ſeines das ganze Leben hindurch unerſchütterlich bewahrten, feſten und ſtrengen Republikanismus ſich nachweiſen läſſt. Die Verirrungen, Abenteuer und Widerwärtigkeiten ſeiner Jugend übergehen wir, da ſie jedem aus der ergreifenden Beſchreibung, die Rouſſeau in ſeinen „Bekenntniſſen" davon entwirft, bekannt ſind, und beginnen unſere kurze Skizze ſeiner literariſchen Thätigkeit mit dem Jahre 1745, wo er mit dem Vorſatz nach Paris kam, ſich eine ſchriftſtelleriſche Laufbahn zu öffnen. Er machte zu dieſem Zwecke Bekanntſchaft mit den damaligen Modephiloſophen, mit den Encyklopädiſten, und übernahm die Bearbeitung der muſikaliſchen Artikel der Encyklopädie, als ihn die Beantwortung der von der dijoner Akademie geſtellten Preisfrage: »Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les moeurs?« für immer in eine ganz andere Sphäre warf und ihm, ſo zu ſagen, ſein eigenes Weſen erſt offenbarte. Rouſſeau gab der angeführten

---

[1]) Ungemein rührend ſpricht Rouſſeau das Gefühl ſeiner Stellung zur Geſellſchaft in den erſten Zeilen ſeiner »Rêveries du Promeneur solitaire« aus: »Me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus de frères, de prochain, d'ami, de société que moi même. Le plus sociable et le plus aimant des humains en a été proscrit par un accord unanime. Ils ont cherché, dans les raffinements de leur haine, quel tourment pouvoit être le plus cruel à mon âme sensible, et ils ont brisé violemment tous les liens qui m'attachoient à eux. J'aurois aimé les hommes en débit d'eux mêmes: ils n'ont pu, qu'en cessant de l'être, se dérober à mon affection. Les voilà donc étrangers, inconnus, nuls enfin pour moi, puisqu'ils l'ont voulu.« Freilich wäre da zu fragen, wer denn Rouſſeau's Vereinſamung mehr verſchuldet hätte, er ſelber oder die Geſellſchaft? Rouſſeau würde gutgethan haben, die naheliegende Wahrheit zu beherzigen welche Göthe etwas ſpäter ausſprach: —

„Wer ſich der Einſamkeit ergibt,
Ach, der iſt bald allein;
Ein jeder lebt, ein jeder liebt
Und läſſt ihn ſeiner Pein."

Preisfrage die Wendung, als hätte sie gelautet, ob der Mensch durch wissenschaftliche und künstlerische Bildung sittlich besser würde, und antwortete hierauf mit einem entschiedenen Nein, das aber so originell begründet, mit so glänzender Beredsamkeit durchgeführt und vertheidigt wurde, daß ihm die Akademie den Preis zuerkannte, gewiß ohne zu wissen, daß sie damit den Propheten und Apostel einer radikalen Umwälzung und „Verbesserung" der Gesellschaft krönte. Rousseau hat ohne Frage seine Antwort mehr mit sophistischen als echtwissenschaftlichen Gründen gestützt und seinem Haß gegen die Civilisation so einseitig den Lauf gelassen, daß Voltaire's Witz: er hätte nach Durchlesung von Rousseau's Schrift ein außerordentliches Gelüste empfunden, auf allen Vieren zu kriechen — keine üble Kritik derselben abgibt; allein die Wirkungen von Rousseau's paradoxer Opposition gegen Wissenschaft und Kunst war darum eine ebenso berechtigte als außerordentliche, weil diese Opposition mitten aus der Lüderlichkeit, Leichtfertigkeit und Rathlosigkeit der Zeit heraus auf die Rückkehr zur Natur, zu den einfachen Grundlagen, auf welchen die menschliche Gesellschaft ursprünglich beruhte, hinwies, als auf das einzige Mittel, der Korruption der einen ein Ende zu machen und der Revolutionslust der anderen eine haltbare und heilsame Richtung zu geben. Rousseau gewann durch diese Schrift mit einem Schlage eine entschiedene Berühmtheit, aber in dieser barg sich der nie rastende Stachel unersättlicher Ruhmsucht, welche den Armen von da ab in beständiger Fieberaufregung hielt. Mittels seines Rufes sein Glück zu machen schlug er aus, wandte sich von der Aussicht auf Hofgunst, welche ihm seine 1752 geschriebene und komponirte Operette, »Le devin du village«, die durch den Reiz ländlicher Einfalt und Natur anzog, eröffnete, verachtungsvoll ab und versetzte, auch auf diesem Gebiete seinem Wahlspruch: »Vitam impendere vero« — getreu, der französischen Eitelkeit durch seine »Lettres sur la musique française« einen empfindlichen Schlag. Er entwich vor den hieraus gegen ihn entstandenen Anfeindungen aus Paris in seine Vaterstadt, wo er, während seiner Jugendirrfahrten katholisch geworden, wieder zum Kalvinismus zurücktrat. Von nun an gab er sich im republikanischen Gegensatz zu den höfischen Titeln vieler Literaten jener Zeit auf seinen Schriften den Titel: »Citoyen de Genève« und widmete mit hinreißender Beredsamkeit seine durch eine zweite Preisaufgabe der dijoner Akademie veranlasste Abhandlung über die Ursachen der Ungleichheit unter den Menschen (»Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes«) dem genfer Magistrat. Diese Widmung, welche, stilistisch betrachtet, vielleicht die schönste französische Prosa ist, die je geschrieben wurde, macht den Einfluß seiner Jugenderinnerungen auf Rousseau's politische und sociale Theorien sehr fühlbar. Was die Abhandlung selbst betrifft, so enthält sie in weiterer Ausführung der in der früheren dargelegten Ideen die Grund-

züge aller ſpäter von Rouſſeau aufgeſtellten Lehren. Die Ungleichheit unter den Menſchen leitet er davon her, daß der Erſte, welcher auf den Einfall kam, ein Stück Land abzugränzen und zu ſagen: Das iſt mein! Leute fand, welche dumm genug waren, ihm dieſe Behauptung zu glauben. Die Mächtigſten oder die Aermſten folgerten aus ihrer Stärke oder aus ihren Bedürfniſſen ein Recht an anderer Menſchen Eigenthum und dadurch ging die (angebliche) urſprüngliche Gleichheit aller zunichte. Der Aufhebung der urſprünglichen Gleichheit aber folgte eine entſetzliche Verwirrung, ein Kampf zwiſchen dem Recht des Stärkeren und dem des früheren Beſitzers, und das durch dieſen Kampf herbeigeführte allgemeine Elend erzeugte in den Menſchen das Gefühl des Bedürfniſſes eines Vertrags, mit deſſen Abſchließung die Geſellſchaft oder der Staat begann, welcher in Rouſſeau's Augen konſequenterweiſe nichts ſein konnte als die zum Geſetz erhobene Ungleichheit und Ungerechtigkeit, alſo ein in ſeinen Fundamenten nichtswürdiges Ding, das radikal zerſtört werden müſſe, um der wahren, auf Gleichheit und Gerechtigkeit baſirten Geſellſchaft, dem Natur- und Vernunftſtaate platzzumachen. 1756 nach Frankreich zurückgekehrt, verbrachte er einige Jahre in der ländlichen Zurückgezogenheit des Thales von Montmorency, wo ihm ſeine großmüthige Freundin, Frau von Epinay, eine gaſtfreundliche Zufluchtsſtätte bereitet hatte und wo er ſeine beſten Werke ſchrieb. Im Jahr 1759 gab er ſeinen in Briefform verfaſſten weltberühmten Roman »Julie ou la nouvelle Heloïse«, heraus, der, obgleich eigentlich kein Kunſtwerk, ſondern nur das dichteriſche Gefäß reformiſtiſcher Gedanken, dennoch das unſchätzbare Verdienſt hat, die franzöſiſche Poeſie aus der konventionellen Region der Salons in die Natur zurückgeführt zu haben, wie er denn, als Dichtung betrachtet, in der Beſchreibung des genfer See's und des walliſer Landes, in der Schilderung von Naturſcenen und Naturmenſchen ſeine größten Schönheiten entfaltet. Die Neue Heloiſe gehört zu den Büchern, welche eine weltgeſchichtliche Wirkung hervorbrachten, indem durch dieſe beredſame Berufung an das Gefühl die revolutionäre Bewegung des 18. Jahrhunderts auch ſolchen Gemüthern mitgetheilt wurde, die ſich durch die höhniſche und kyniſche Taktik Voltaire's und ſeiner Geſinnungsgenoſſen bisher gegen dieſelbe feindlich hatten ſtimmen laſſen, dagegen Rouſſeau's auf die glühendſte Empfindung gegründetes Manifeſt gegen die Unnatur und Verkünſtelung der geſellſchaftlichen Zuſtände mit Entzücken aufnahmen und ſo in der anziehenden Form eines Romans die Verkrüppelung der Societät erkennen und die Sehnſucht nach Beſſerem und Edlerem, nach der gänzlichen Umgeſtaltung des Lebens mit dem unwiderſtehlichen Erzähler, der die Liebesgeſchichte Saint-Preux's und Julie's zu einem Hohenliede der Leidenſchaft gemacht hatte, theilen lernten. Drei Jahre ſpäter, 1762, ließ Rouſſeau ſeinen „Geſellſchaftsvertrag (Contrat social)“ und ſeinen „Emil (Emile ou de

l'éducation)" erſcheinen. Der Contrat social, die Bibel der modernen Demokratie, verwebt die einzelnen Fäden, welche Rouſſeau in ſeinen zwei Preisſchriften angeſponnen, zu einem politiſchen Syſtem, zu einem Syſtem des abſtrakten Radikalismus, deſſen Uebertragung in die Praxis nachmals von den Männern des Konvents, beſonders von Robespierre und Saint-Juſt, verſucht wurde. Was bei dieſem Verwirklichungsverſuch einer phantaſtiſchen Theorie herauskam, iſt traurig bekannt. Das rouſſeau'ſche Ideal der „reinen Demokratie" ſchlug in der Wirklichkeit zu einer ſehr unreinen Deſpotie aus, welche im Namen von Pöbelbanden durch eine Handvoll Fanatiker geübt wurde. Die wolkenwandleriſche Theorie und abſtrakte Freiheits- und Gleichheitspredigt des Contrat social iſt dieſe. Die Souveränität kommt einzig und allein dem Volke zu. Die Macht des Volkes beruht in der Geſetzgebung; die Exekutivgewalt, d. h. die Regierung, iſt bloß ein Mandat des Souveräns, des Volkes. Angenommen ſogar, es ſtehe ein Fürſt an der Spitze der Regierung, ſo iſt er nur ein Diener des Volkes, der erſte Beamte deſſelben. Die Souveränität iſt nicht zuſammengeſetzt, ſie iſt untheilbar und ruht nur im Volke, aber im ganzen Volke; ſie kann auch nicht repräſentirt werden, denn ſie beſteht weſentlich in dem allgemeinen Willen und dieſer kann nicht repräſentirt werden; er iſt entweder er ſelbſt oder er iſt ein anderer, ein Drittes exiſtirt nicht. Demnach ſind Volksdeputirte keineswegs Repräſentanten des Volkes, ſondern einzig und allein deſſen Kommiſſäre, welche über nichts einen definitiven Beſchluß faſſen können. Jedes Geſetz, welches nicht von dem Volk in Perſon beſtätigt wird, iſt durchaus ungiltig, iſt gar kein Geſetz. Die Idee einer Repräſentativ-Verfaſſung iſt modern, ſie leitet ſich aus der Feudalverfaſſung her, iſt alſo die Frucht einer ebenſo abſurden als ungerechten Regierungsform, welche das menſchliche Geſchlecht ſo entwürdigte, daß in ihr der Name Menſch eine Schmach ausdrückte. In den Freiſtaaten und ſelbſt in den Monarchieen des Alterthums hatte das Volk niemals Repräſentanten, man kannte nicht einmal das Wort. Im ſelben Augenblick, in welchem ſich ein Volk Repräſentanten gibt, entäußert es ſich ſeiner Souveränität, iſt es nicht mehr frei, exiſtirt es nicht mehr. Periodiſche Verſammlungen des ganzen Volkes beſorgen die Geſetzgebung und die Reviſion der Verfaſſung. Dieſe Verſammlungen werden mit zwei Fragen eröffnet: Soll die gegenwärtige Regierungsform fortbeſtehen? und: Soll das Volk die exekutive Gewalt in den Händen derer laſſen, die gegenwärtig damit betraut ſind? u. ſ. f. Es liegt auf der Hand, daß Rouſſeau's Ideal einer „reinen" Demokratie nur auf ganz kleine Staaten anwendbar und auch in ſolchen Miniaturſtaaten nicht von Dauer ſein kann. Er gibt das ſelber zu, deutet aber zugleich auf das Föderativſyſtem als auf ein Auskunftsmittel hin. Der »Emile« kündigt ſich zwar als Roman an, allein die Erzählung iſt

hier noch weit mehr als in der Heloiſe bloß Mittel, nicht Zweck. Rouſſeau wollte in dieſem Buche alles, was er einzeln und zerſtreut über ſociale Zuſtände im Allgemeinen, über Religion und Erziehung im Beſonderen geſagt hatte, zu einem ſyſtematiſchen Ganzen vereinigen, das er der größeren Zugänglichkeit wegen in das Gewand einer Erzählung hüllte. Die Grundidee des Werkes iſt der bei Rouſſeau ſtets wiederkehrende Gedanke, daß, wie alles, ſo auch der Menſch von Natur aus gut ſei, und daß er, durch die Civiliſation verdorben, wieder zum Naturzuſtand zurückkehren müſſe, um edel und glücklich zu werden. Dieſes Princip enthält in ſich ſchon die Negation des beſtehenden Geſellſchaftszuſtandes, die Befehdung der Einrichtung von Kirche und Staat, durch welche ja der Menſch auf geſetzlichem Wege ſchlecht, ſo zu ſagen verfaſſungsmäßig, gewaltſam böſe gemacht wird [1]). In Führung dieſer Fehde gibt Rouſſeau im Emil zunächſt eine herbe und wahre Kritik des verkehrten Erziehungs- und Unterrichtsweſens ſeiner Zeit; hierauf wird bei der Gelegenheit, wo Rouſſeau ſeinen Zögling die Religion des Herzens, die Moral des Gefühls lehrt, die zu Recht und Gewohnheit beſtehende Religion und Moral einer Unterſuchung unterworfen, welche die Nichtigkeit beider darthun ſoll. Die poſitive Religion kommt beſonders im dritten Theile des Buches, welcher das berühmte Kredo des ſavoyiſchen Vikars (»Profession de foi du vicaire savoyard«) enthält, ſchlimm weg. Rouſſeau beweiſ't, daß der ſogenannte hiſtoriſche Glaube, philoſophiſch und hiſtoriſch angeſehen, durchaus unhaltbar ſei, er bekämpft die Nothwendigkeit und ſogar die Möglichkeit des Dinges, welches die Theologen Offenbarung nennen, und führt, jedoch ſtets mit gehaltenem Ernſt und ohne alle Frivolität, die theologiſche Methode, die Wahrheit und Göttlichkeit des Chriſtenthums dialektiſch zu beweiſen oder beweiſen zu wollen, ad absurdum. Es konnte nicht fehlen, daß bei ſo bewandten Sachen der Emil eine ungeheure Auf-

[1]) Der Emile beginnt mit den Worten: »Tout est bien, sortant des mains de l'auteur des choses; tout dégénère entre les mains de l'homme. Il force une terre à nourrir les productions d'une autre, un arbre à porter les fruits d'un autre; il mêle et confond les climats, les éléments, les saisons; il mutile son chien, son cheval, son esclave; il bouleverse tout, il défigure tout; il aime la difformité, les monstres; il ne veut rien tel que l'a fait la nature, pas même l'homme: il le faut dresser pour lui, comme un cheval de manége; il le faut contourner à sa mode, comme un arbre de son jardin. Sans cela, tout iroit plus mal encore, et notre espèce ne veut pas être façonnée à demi. Dans l'état où sont désormais les choses, un homme abandonné dès sa naissance, à lui-même, parmi les autres seroit le plus défiguré de tous. Les préjuges, l'autorité, la nécessité, l'exemple, toutes les institutions sociales dans lesquelles nous nous trouvons submergés, étoufferoient en lui la nature, et ne mettroient rien à la place. Elle y seroit comme un arbrisseau que le hasard fait naitre au milieu d'un chemin, et que les passants font bientot périr, en le heurtant de toutes parts et le pliant dans tous les sens.«

regung und ein wüthendes Geschrei sowie Gewaltmaßregeln gegen seinen Verfasser hervorbrachte. Nicht nur der ganze Troß der katholischen und protestantischen Orthodoxen, nicht nur Jesuiten und Jansenisten, nicht nur Pfaffen, Juristen und andere Heuchler, nein, auch die freigeistigen Sophisten machten Chorus gegen Rousseau, weil dieser mit siegreicher Beredsamkeit das Gefühl edler und reiner Seelen gegen den alles beschmutzenden Witz einer trostlosen Negation verfochten hatte [1]). Der Emil ward auf Befehl

[1]) Z. B. in folgender Stelle, die unbedingt zu den edelsten und wärmsten Aeußerungen Rousseau's gehört und die ich besonders zum Beweise hersetze, daß mein obige Bezeichnung Rousseau's als eines affirmativen Geistes keineswegs aus der Luft gegriffen war:

»Mon fils, tenez votre âme en état de désirer toujours qu'il y a un Dieu, et vous n'en douterez jamais. Au surplus, quelque partie que vous puissiez prendre, songez que les vrais devoirs de la religion sont indépendants des institutions des hommes; qu'un coeur juste est le vrai temple de la Divinité; qu'en tout pays et dans toute secte aimer Dieu par-dessus tout et son prochain comme soi-même, est le sommaire de la loi; qu'il n'y a point de religion qui dispense des devoirs de la morale; qu'il n'y a de vraiment essentiels que ceux-là que le culte intérieur est le premier de ces devoirs, et que sans la foi nulle véritable vertu n'existe. — Fuyez ceux qui, sous prétexte d'expliquer la nature, sèment dans les coeurs des hommes de désolantes doctrines, et dont le scepticisme apparent est cent fois plus affirmatif et plus dogmatique que le ton décidé de leurs adversaires. Sous le hautain prétexte qu'eux seuls sont éclairées, vrais, de bonne foi, ils nous soumettent impérieusement à leurs décisions tranchantes, et prétendent nous donner pour les vrais principes des choses les inintelligibles systèmes qu'ils ont bâtis dans leur imagination. Du reste, renversant, détruisant, foulant aux pieds tout ce que les hommes respectent, ils ôtent aux affligés la dernière consolation de leur misère, aux puissants et aux riches le seul frein de leurs passions; ils arrachent du fond des coeurs les remords du crime, l'espoir de la vertu, et se vantent encore d'être les bienfaiteurs du genre humain. Jamais, disent-ils, la vérité n'est nuisible aux hommes. Je le crois comme eux; et c'est à mon avis une grande preuve que ce qu'ils enseignent n'est pas la vérité. — Bon jeune homme, soyez sincère et vrai sans orgueil; sachez être ignorant: vous ne tromperez ni vous ni les autres. Si jamais vos talents cultivées vous mettent en état de parler aux hommes, ne leur parlez jamais que selon votre conscience, sans vous embrasser s'ils vous applaudiront. L'abus du savoir produit l'incrédulité. Tout savant dédaigne le sentiment vulgaire; chacun en veut avoir un à soi. L'orgueilleuse philosophie mène à l'esprit fort, comme l'aveugle dévotion mène au fanatisme. Evitez ces extrémités; restez toujours ferme dans la voie de la vérité, ou de ce qui vous paroîtra l'être dans la simplicité de votre coeur, sans jamais vous en détourner par vanité ni par foiblesse. Osez confesser Dieu chez les philosophes, osez prêcher l'humanité aux intolérents. Vous serez seul de votre parti, peut-être: mais vous porterez en vous même un témoignage qui vous dispensera de ceux des hommes. Qu'ils vous aiment ou vous haïssent, qu'ils lisent ou méprisent vos écrits, il n'importe. Dites ce qui est vrai, faites ce qui est bien; ce qui importe à l'homme est de remplir ses devoirs sur la terre: et c'est en s'oubliant qu'on travaille pour soi. Mon enfant, l'intérêt particulier nous trompe; il n'y a que l'espoir du juste qui ne trompe point.«

des pariſer Parlaments unmittelbar nach ſeinem Erſcheinen durch Henkershand verbrannt (1762) und Rouſſeau mußte die Flucht ergreifen. Er entwich nach Genf, aber der genfer Proteſtantismus ſtand dem pariſer Katholicismus an ſtupider Verfolgungswuth nicht nach. Auch zu Genf wurde der Emil verbrannt und Rouſſeau fand kein Aſyl in ſeiner Vaterſtadt, ebenſo wenig im Kanton Bern, und mußte ſich wie ein gehetztes Wild in dem abgelegenen Gebirgsdörfchen Motiers im neuchateler Lande bergen. Von hier ließ er die zwei Streitſchriften »Jean-Jacques Rousseau à Christophe de Beaumont, archevêque de Paris« und die »Lettres écrites de la montagne« ausgehen, worin er die im Emil gepredigten Lehren vertheidigte und einzelne weiter ausführte. Der fanatiſche Pfarrer des Dorfes zwang den Verfolgten, im Jahre 1765 auf's neue flüchtig zu werden und auf der durch den Aufenthalt des großen Verfolgten ſo berühmt gewordenen Petersinſel im bieler See eine Zuflucht zu ſuchen, welche ihm aber die berner Ariſtokratie nicht lange gewährte. Wieder aufgeſcheucht, floh er nach Straßburg, deſſen Gouverneur, der Marſchall de Contades, ihm ſeinen Schutz angedeihen ließ. Im folgenden Jahre ging Rouſſeau in Folge einer Einladung des engliſchen Philoſophen Hume nach England, kehrte aber ſchon 1767 nach Frankreich zurück. Man ließ ihn unter der Bedingung, daß er nichts mehr gegen die beſtehende Religion und Regierung ſchriebe, in Ruhe. Viele Jahre ernährte er ſich nun dürftig mit Notenabſchreiben, trieb zu ſeiner Erholung Botanik und heiratete 1769 ſeine langjährige Haushälterin Thereſe Levaſſeur, die ihm mehrere Kinder geboren hatte. Wenige Wochen vor ſeinem Tode, im Mai 1778, nahm er, ſonſt alle und jede Gunſtbezeugung ſeiner vornehmen Verehrer entſchieden zurückweiſend, die Einladung des Marquis von Girardin an, auf deſſen Landgut Ermenonville unfern Paris ſeinen Aufenthalt zu nehmen. Die hierdurch endlich erlangte Ruhe ſollte er indeſſen nicht lange genießen, denn ſchon am 3. Juni 1778 machte ein Schlagfluß (oder ein Selbſtmord?) ſeinem Leben ein Ende. Girardin ließ ihm einen Grabſtein ſetzen und darauf die Worte ſchreiben: »Ici repose l'homme de la nature et de la vérité« — Worte, welche, cum grano salis verſtanden, eine gerechte Charakteriſtik des großen Todten enthalten. Unter ſeinen hinterlaſſenen Papieren fand man ſeine berühmten „Bekenntniſſe (Confessions)", eine Selbſtbiographie, die bis gegen das Ende des Jahres 1765 fortgeführt iſt. Dieſe kühne, wenn auch von echtfranzöſiſcher Eitelkeit keineswegs freie Selbſtſchau legt die geheimſten Tiefen von Rouſſeau's Seele bloß und wohl durfte er am Eingange derſelben das Werk als ein in ſeiner Art ganz einziges bezeichnen [1]). Es iſt ein Beitrag zur Kenntniß

[1]) »Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et qui n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de

menſchlicher Seelenzuſtände, welcher hunderte von pſychologiſchen Syſtemen aufwiegt [1]).

Ich habe den vorliegenden Paragraphen mit den Worten: „Die franzöſiſche Befreiungsliteratur des 18. Jahrhunderts“ überſchrieben und das bisher Erwähnte wird, denk' ich, dieſen Titel im Ganzen rechtfertigen, denn einzelne grelle Verirrungen, wie ſie jeder großen Bewegung ankleben, geben keinen Ausſchlag. Nun aber muß ich, wenn auch nur kurz, einen Schößling der franzöſiſchen Literatur aus dieſer die Menſchheit von der Sklaverei des Feudalismus und Bigotismus, wie von der ſocialen Verſumpfung theoretiſch befreienden Periode berühren, welcher Schöſſling es eigentlich ſo recht darauf angelegt zu haben ſchien, das kaum enthüllte Bild der Freiheit mit dem ekelhafteſten Schmutze zu beſudeln. Ich meine den Roman, genauer geſprochen den unſittlichen Roman, der von Frankreich aus die Phantaſie der europäiſchen Leſewelt befleckt, — denn es iſt ja bekannt, daß noch immer ein einträglicher Handel mit dieſer verbotenen Waare getrieben wird. Die Darſtellung geſchlechtlicher Luſt iſt alt in der franzöſiſchen Literatur, wie zahlreiche mittelalterliche Fabliaux beweiſen; allein erſt im 18. Jahrhundert begann man an die Stelle der geſunden, derben Natur und Naivität dieſer älteren Produkte der Zotologie Gemälde der Sinnlich-

---

la nature; et cet homme ce sera moi. — Que la trompette du jugement dernier sonne, quand il voudra; je viendrai, ce livre à la main, me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement: voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon: et s'il m'est arrivé d'employer quelque ornement indifférent, ce n'a jamais été que pour remplir un vide occassioné par mon défaut de mémoire: j'ai pu supposer vrai ce que je savois avoir pu l'être, jamais ce que je savois être faux. Je me suis montré tel que je fus; méprisable et vil quand je l'ai été; bon, généreux, sublime, quand je l'ai été. J'ai devoilé mon intérieur tel que tu l'as vu toi-même, être étérnel. Rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables, qu'ils écoutent mes confessions, qu'ils rougissent de mes indignités, qu'ils gémissent de mes misères; que chacun d'eux découvre à son tour son coeur au pied de ton trône avec la même sincérité, et puis qu'un seul te dise, s'il ose: je fus meilleur que cet homme-là.«

[1]) Die Oeuvres complètes de Rousseau ſind, wie die Voltaire's, ſehr oft aufgelegt worden. Eine der korrekteſten Ausgaben iſt die durch Lequien (1821—22) in 21 Oktavbänden veranſtaltete. Eine Ausgabe in einem Bande erſchien zu Paris 1826. Ein vollſtändiges Verzeichniß der 84 Schriften Rouſſeau's iſt für unſern Zweck überflüſſig. Ausführliche Darſtellungen von Rouſſeau's Charakter als Menſch und Schriftſteller geben die beiden Werke: »Lettres sur les ouvrages et le caractère de J. J. Rousseau« par Madame de Staël (1789) und: »Histoire de la vie et des ouvrages de J. J. Rousseau« par Musset-Pathay (1822). Sodann „J. J. Rouſſeau; ſein Leben und ſeine Schriften“, von Fr. Brockerhoff, 3 Bde. (1863—74) und „Rouſſeau's Leben,“ von J. J. Vogt, 1870. Brockerhoff's Buch iſt fraglos die gediegenſte bislang über Rouſſeau und deſſen Werke veröffentlichte Arbeit.

keit zu ſetzen, deren raffinirte Abſichtlichkeit einer erſchlafften Geſellſchaft zu giftigem Reizmittel diente. Claude Proſper Jolyot de Crébillon (der Jüngere, 7707—1777) brachte dieſe laſcive Romanſchriftſtellerei zuerſt in Schwung (»L'ecumoire« — »Ah, quel conte!« — »Le sopha« u. a. m.) und der ihm gewordene Erfolg verführte ſogar Geiſter erſten Ranges, wie Diderot (ſ. o.) und Mirabeau (»Ma conversion ou le libertin de qualité«) zur Nachfolge auf dem ſchmutzigen Pfade, bis dieſer in dem bodenloſen Sumpf der Romane des Marquis de Sade endigte. Napoleon ließ dieſen berüchtigten Wüſtling, deſſen Bücher die Geſellſchaft verpeſteten, leider zu ſpät ins Narrenhaus ſtecken, wo er 1814 ſtarb. Seine zwei Romane »Justine ou les malheurs de la vertu« und »Juliette ou les bonheurs du vice» ſind das Scheußlichſte, was je geſchrieben worden, ein wahrer Kodex der Beſtialität, ein furchtbarer Knäuel von widernatürlicher Wolluſt und wahnwitziger Grauſamkeit. Die zahlloſen Romane Rétif's de la Brêtonne (1734—1805), unter denen »La vie de mon père« — »Le paysan perverti« und die Novellenſammlung »Les contemporaines« die beſten ſind, gehören zwar vermöge des rückſichtloſen Kynismus ihrer Schilderungen auch zu der Skandalliteratur, ſind aber kein überzuckertes Gift, keine ungeſunde Stimulanz, ſondern ehrliche, zwar oft ganz empörend treue, ja ekelhafte, aber zuweilen auch wahrhaft geniale Sittenmalerei, welche der Verfaſſer als ſeinen moraliſchen Zweck dokumentirt [1]). Ein Sittengemälde der damaligen Zeit, das die Fäulniß der „guten Geſellſchaft" unbarmherzig aufdeckte, iſt auch der berüchtigte Roman »Les liaisons dangereuses« von Choderlos de Laclos (1741—1803), der dem unbefangenen Leſer weit mehr als eine ſchneidende Satire auf die moraliſche Verworfenheit jener Periode denn als eine Verlockung zur Sünde erſcheinen wird. Keine Satire, ſondern leichtfertiges Mitleben und Mitgenießen einer leichtfertigen Zeit dagegen iſt Louvet's de Couvray (1760—1797) allbekannter Roman »Les amours du Chevalier de Faublas«, in welchem ſich die franzöſiſche Frivolität gleichſam noch vor Thor-

[1]) In der Vorrede zu den »Contemporaines« äußert er über ſeine Art und Weiſe Folgendes: »Si la science est respectable, la fausse délicatesse ne l'est pas. Les Contemporaines sont un ouvrage de médicine morale. Si les détails en sont licencieux, les principes en sont honnêtes et le but en est utile. Qu'est-ce qu'un romancier? Le peintre de moeurs; les moeurs sont corrompues; devais-je peindre les moeurs de l'Astrée? Reservez, femmes honnêtes, reservez votre indignation pour cette indécence de société qui n'est bonne à rien; pour ces équivoques infames, pour ces manières libres, pour ces propos libertins qu'on se permet tous les jours avec vous et devant vos filles. Mais pour la prétendue indécence qui a un but qui est moral, qui sert à instruire et à corriger, n'en faites pas un crime à l'écrivain qui a le courage de vous présenter le miroir du vice pour vous en faire voir la difformité.«

ſchluß, d. h. unmittelbar bevor der blutige Rachetag der Revolution anbrach, zu einem aus hundert komiſchen und ſchlüpfrigen Boudoir- und Schlafzimmergeſchichten beſtehenden Moſaikbild zuſammenfaſſte. Der Faublas hat für alle Zeit „das Ideal der liebenswürdigen Lüderlichkeit" aufgeſtellt und das durchaus mit Phantaſie, dramatiſchem Talent und ſtiliſtiſcher Eleganz geſchriebene Buch iſt um ſo anziehender, als durch all' den darin zu Markte gebrachten Leichtſinn überall die im Grunde geſunde und gute gute Natur des Verfaſſers durchblickt, der, wie bekannt, eine Zierde der girondiſtiſchen Partei im Konvent war. Gar keine geſunde und gute Natur blickt hingegen unter dem zähen moraliſchen Kleiſter hervor, womit die verrühmte pädagogiſche Klatſchbaſe Stéphanie Felicité de Genlis (1754—1831), deren Tod ein Journal mit dem Witz anzeigte: »Madame de Genlis a cessé d'écrire, c'est annoncer sa mort« — die urſprüngliche Gemeinheit ihrer Romane übertünchte, und jede Tünche verſchmähte Guillaume Charles Antoine Pigault-Lebrün (1753—1835), der in ſeinen von den Ladenſchwengeln und Griſetten lange Zeit geſchätzten Erzählungen die Zote unbefangen und jovial gewähren ließ.

Gerade zur Zeit aber, wo der Roman der Spiegel der herrſchenden Sittenloſigkeit und ſocialen Verſchrobenheit war, ging in dieſer Gattung der Literatur im Stillen eine Reform vor ſich, die für die Folgezeit vom nachhaltigſten Einfluß wurde. Erſtlich hatte der auf naturwahren Principien ruhende Charakterroman des Engländers Richardſon einen reichbegabten, vielgeleſenen Nachahmer in Prevoſt d'Exiles (1697—1763, »Histoire du chevalier Desgrieux et de Manon Lescaut«) gefunden und ſodann war der Ruf zur Umkehr zur Natur, den Rouſſeau in ſeiner Heloiſe erhoben, nicht verſchollen, ſondern hatte ein helltönendes Echo geweckt in der Bruſt von Bernardin de Saint-Pierre (1737—1814), der durch ſeine Dichtungen »Paul et Virginie« und »La chaumière indienne« den Uebergang von Rouſſeau zu Chateaubriand vermittelte und ſo zu der in unſeren Tagen erfolgten Umgeſtaltung der franzöſiſchen Literatur weſentlich mitgewirkt hat. In Saint-Pierre hörte die franzöſiſche Poeſie entſchieden auf, konventionell zu ſein, um naturgemäß zu werden. Niemand wird ſich ohne lebhafte Freude des erfriſchenden und bezaubernden Eindrucks erinnern, welche die Leſung der Werke Saint-Pierre's auf ihn hervorgebracht hat. Der Puls der Natur pocht wirklich in dieſen Naturgemälden der Tropenländer, deren Wahrheit und Treue von einem Kenner wie Humboldt ausdrücklich bezeugt wird [1]).

---

[1]) „Paul und Virginie, ein Werk, wie es kaum eine andere Literatur aufzuweiſen hat, iſt das einfache Naturbild einer Inſel mitten im Meere, wo, bald von der Milde des Himmels beſchirmt, bald von dem mächtigen Kampf der Elemente bedroht, zwei anmuthvolle Geſtalten in der wilden Pflanzenfülle des Waldes ſich maleriſch wie von einem

7) Die Literatur der Revolutions- und Kaiserzeit.

Die Gedankensaat, welche das 18. Jahrhundert gestreut hatte, ging auf in der 1789 beginnenden Revolution: die Idee wurde zur That. Ein Roué des Ancien Regime, ein echter Schüler Voltaire's, Mirabeau, schleuderte in seinen Reden von der Tribüne der Nationalversammlung herab den Fehdehandschuh der Freiheit dem Königthum ins Gesicht. Um dieses

---

blüthenreichen Teppich abheben. Hier und in der »Chaumière indienne«, ja selbst in den »Etudes de la nature«, welche leider durch abenteuerliche Theorieen und physikalische Irrthümer verunstaltet werden, sind der Anblick des Meeres, die Gruppirung der Wolken, das Rauschen der Lüfte in den Bambusgebüschen, das Wogen der hohen Palmengipfel mit unnachahmlicher Wahrheit geschildert. Bernardin de Saint-Pierre's Meisterwerk Paul und Virginie hat mich in die Zone begleitet, der es seine Entstehung verdankt. Viele Jahre lang ist es von mir gelesen worden: dort nun unter dem stillen Glanze des südlichen Himmels, oder wenn in der Regenzeit am Ufer des Orinoko der Blitz krachend den Wald erleuchtete, wurden mein Begleiter und Freund Bonpland und ich von der bewunderungswürdigen Wahrheit durchdrungen, mit der in jener kleinen Schrift die mächtige Tropennatur in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit dargestellt ist." Kosmos, II. 67. Eines der schönsten Ergebnisse von Saint-Pierre's poetischer Naturanschauung ist wohl folgendes Gemälde eines vom Wind bewegten Waldes: »Combien de fois, loin des villes, dans le fond d'un vallon solitaire couronnée d'une forêt, assis sur le bord d'une prairie agitée des vents, je me suis plu à voir les mélitos dorés, les trèfles empourprés, et les verts graminées, former des ondulations semblables à des flots, et présenter à mes yeux une mer agitée de fleurs et de verdure! Cependant les vents balançaient sur ma tête les cimes majestueuses des arbres. Le retouissis de leur feuillage faisait paraître chaque espèce de deux verts differents. Chacun a son mouvement. Le chêne au tronc raide ne courbe que ses branches, l'élastique sapin balance sa haute pyramide, le peuplier robuste agite son feuillage mobile, et le bouleau laisse flotter le sien dans les airs comme un longue chevelure. Ils semblent animés de passions. L'un s'incline profondément auprès de son voisin, comme devant un supérieur; l'autre semble vouloir l'embrasser comme un ami; un autre s'agite en tous sens, comme auprès d'un ennemi. Le respect, l'amitié, la colère semblent passer tour à tour de l'un à l'autre comme dans le coeur des hommes, et ces passions versatiles ne sont au fond que les yeux des vents. Quelquefois un vieux chêne élève au milieu d'eux ses longs bras dépouillés de feuilles et immobiles. Comme un vieillard, il ne prend plus de part aux agitations qui l'environnent; il a vécu dans un autre siècle. Cependant ces grands corps insensibles font entendre des bruits profonds et mélancoliques. Ce ne sont point des accents distincts: ce sont des murmures confus, comme ceux d'un peuple qui célèbre au loin une fête par des acclamations. Il n'y a point de voix dominante: ce cont des sons monotones, parmi lesquels se font entendre des bruits sourds et profonds, qui nous jettent dans une tristesse pleine de douceur. Ainsi les murmures d'un forêt accompagnent les accents du rossignol, qui de son nid adresse des voeux reconnaissants aux amours. C'est un fond de concert qui fait ressortir les chants éclatants des oiseaux, comme la douce verdure est un fond de couleurs sur lequel se détache l'éclat des fleurs et des fruits.«

„Ungeheuer von Geiſt, Talent und Laſtern (monstre d'esprit, de talens et de vices)“ gruppirten ſich die hervorragenden Köpfe und Redner jener Verſammlung, Sieyès, Lafayette, Bailly, Larochefoucauld-Liancourt, Lally-Tolendal, Noailles, Maury, Cazalès, Necker, Mounier, Volney, Barnave u. a. Mehrere derſelben waren auch als Schriftſteller rühmlichſt thätig; ſo Mounier und Volney, der in ſeinem Buche „Die Ruinen (Ruines ou méditations sur les révolutions des empires, 1791)“ ein folgerichtiges Gebäude des Materialismus aufſtellte; ſo der Abbé Sieyès, welcher, obgleich Graf und Prieſter, das epochemachende Manifeſt des Bürgerthums: „Was iſt der dritte Stand (Que c'est-ce que le tiers état? 1789)“ verfaſſte, indem er dieſe Frage dahin beantwortete: Der dritte Stand, das Bürgerthum, iſt alles; er iſt die Nation. Die genannten Männer huldigten der politiſchen Theorie Montesquieu's und ſchufen nach den Lehren derſelben die konſtitutionelle Monarchie. Allein der Geiſt der Revolution war dadurch noch nicht verſöhnt, der Anſtoß war einmal gegeben, Montesquieu mußte Rouſſeau, der „Geiſt der Geſetze“ dem „Geſellſchaftsvertrag“, die Nationalverſammlung dem Konvent, das konſtitutionelle Königthum der Republik weichen, welche in Condorcet[1]), Briſſot, Buzot, Pethion, Roland (nicht zu vergeſſen Rolands Frau, geb. Manon Phlipon)[2]), Vergniaud, Genſonné, Rabaut Saint-Etienne, Louvet de Couvray, in dem Biſchof Grégoire (der bei der Berathung über Einführung der Republik im Konvent den berühmten Satz ausgeſprochen: »L'histoire des rois est le martyrologe des nations«), Danton, Camille Desmoulins, Marat, Carnot, Robespierre, Barère, Saint-Juſt, Iſnard u. a. ihre Denker, Publiciſten und Redner fand.

Die Literatur ſelbſt trat, ſofern ihre Erzeugniſſe auf die Bewegung der Zeit nicht unmittelbar einwirkten, während der Revolution mehr in den Hintergrund. Man hatte keine Zeit, größere literariſche Hervorbringungen weder zu ſchaffen noch zu beachten. Die Poeſie der Revolutionszeit iſt daher mehr oder weniger bloße Gelegenheitspoeſie. Als ſolche ſtellt ſich, bei Lichte betrachtet, auch ſchon die dramatiſche Thätigkeit dar, welche Pierre Auguſtine Caron de Beaumarchais (1732—1799) entfaltete. Dieſer

---

[1]) Condorcet iſt der eigentliche Philoſoph der Revolution. Seinen Glauben an die unendliche Vervollkommnungsfähigkeit des Menſchengeſchlechtes hat er in der kurz vor ſeinem Selbſtmord verfaſſten Schrift: »Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain« dargelegt. Condorcet's Freund Cabanis hat die Doktrin des Materialismus zu der Spitze zugeſchliffen: »Les nerfs, voilà tout l'homme.«

[2]) Die im Gefängniß geſchriebenen »Mémoires« dieſer geiſtvollen und hochherzigen Frau ſind, wie jedermann weiß, eines der anziehendſten und wichtigſten kulturgeſchichtlichen Denkmale jener Zeit.

Proteus von Mensch, welcher ein Handwerker und ein großer Herr, Abenteurer und Geschäftsmann, Schriftsteller und Millionär, Operndichter und Schiffsrheder, Musiker und Diplomat, Agent Ludwigs XVI. und Lieferant des Wohlfahrtsausschusses, ein boshafter Spötter und ein herzguter Mensch gewesen ist, gehörte unstreitig zu den allerwirksamsten Wegbahnern der Revolution und zwar sowohl durch seine berühmten Proceßpamphlete »Mémoirs« gegen den Parlamentsrath Goëzman, d. h. gegen die Justizpflege des Ancien Régime, als auch durch seine zwei Komödien »Le barbier de Sevilla« und »Le mariage de Figaro«. Die letztere ward unter beispiellosem Halloh am 27. April 1784 zum erstenmal aufgeführt und 68 Aufführungen folgten einander auf dem Fuße. Es war das nicht nur ein literarisches und theatralisches Ereigniß, sondern auch und noch viel mehr ein politisches. Die Hochzeit des Figaro auf dem Theater Français ist geradezu eine Revolutionsbombe gewesen, mitten in die lüderlich-lustige Gesellschaft von damals hineingeworfen, und sothane Gesellschaft wollte sich über das allerliebste Gesprühe und Geprassel dieser Höllenfeuerkomik fast zu Tode lachen. Die Fabel des Stückes ist sehr einfach: — Ein Leichtfuß von Graf, welcher seinem Diener Figaro dessen Schätzchen Rosine abspenstig machen will, aber schmählich abgeführt, von dem Diener überlistet und unendlichem Gelächter preisgegeben wird, weiter nichts. Aber wie ist das in Handlung gesetzt! So, daß, wer sehende Augen hatte, auf dem Kopfe des triumphirenden Figaro schon die rothe Mütze erblicken, und wer hörende Ohren besaß, aus dem Hintergrunde der Bühne schon die Fallbeilschläge dumpf hervortönen hören konnte. Die prächtige Streitkomödie erreicht ihren Gipfel- und Glanzpunkt bekanntlich im 5. Akt, da, wo Figaro dem Grafen Almaviva die Worte zuschleudert: — „Adel, Reichthum, Rang, Aemter — das alles macht euch so keck? Was habt ihr denn gethan, um alle diese Vortheile zu verdienen? Ihr habt euch die Mühe gegeben, geboren zu werden, weiter nichts (»vous vous avez donné la peine de naître, et rien de plus«) — ohne Frage die boshaft-witzigste Definition, welche jemals vom Adel gegeben wurde [1]). Und nicht allein die komische Muse, sondern auch die tragische that die Streitrüstung der Zeit an. Denn wenn der höchst mittelmäßige Tragiker Jean-François de Laharpe (st. 1803), der überhaupt ein mittelmäßiger Mensch, Akademiker, Poet und Kritiker war, in seinem Trauerspiel »Le comte de Warwick« und anderen dramatischen Versuchen noch ganz dem steifst-klassischen Akademiestil huldigte, so betrat dagegen der weit talentvollere Marie-Joseph Chénier (1764—1811) mit seinen Tragödien »Charles IX.«, »Jean Calas«, »Gracchus«, »Henri VIII.«,

[1]) Loménie: »Beaumarchais et son temps«. 2. édit. 1858. Scherr, „Beaumarchais", in den „Studien", I, 239 fg.

»Timoléon« die revolutionäre Tendenz- und Kampfbahn. Die lebhaft bestrittene und feurig erstrittene Aufführung von „Karl IX." am 4. November von 1789 war auch ein theatralisches und zugleich politisches Ereigniß. Das Stück, welches die Bartholomäusnacht brandmarkt, schlug dem Königthum eine tiefe Wunde. Ohne Frage war Chénier der begabteste Fortsetzer der Tendenztragik Voltaire's. An den letzteren Namen knüpft sich auch ein Poem Chéniers, welches ihm von allen seinen Werken zur größten Ehre gereicht, die berühmte »Epître à Voltaire«, welche er unter dem napoleonischen Säbelregiment veröffentlichte und worin er der Tyrannei und der Pfafferei energisch und eindrucksvoll den Krieg machte. Außer Chénier sind noch Andrieux, Collin d'Harleville, Fabre d'Eglantine, Laya und Picard (auch als launiger Romanschreiber beliebt) hier als Schauspieldichter zu nennen. Der eigentliche Gelegenheitspoet der Revolution war aber Ponce-Denis Ecouchard Lebrün (1729—1807), den seine Zeitgenossen um der von ihm in Verherrlichung revolutionärer Ideen und Thatsachen entfalteten Begeisterung willen den „französischen Pindar" nannten. Viel echter und größer ist die Freiheitsbegeisterung, die in dem weltberühmten Schlachtgesang der Rheinarmee: »Allons enfants de la patrie!« weht, dessen Töne für alle Zeit jedes Männerherz höher schlagen machen werden. Das Lied erhielt bekanntlich den Namen „Marseillaise", weil es zuerst durch die marseiller Förderirten in Paris bekannt wurde. Joseph Rouget de l'Isle (1760—1835), der diese unsterbliche Hymne 1792 zu Straßburg dichtete und in Musik setzte, nimmt dadurch die erste Stelle unter den Dichtern der Revolutionszeit ein. Ihm zunächst steht André Chénier (1762—1794), eines der letzten und beklagenswerthesten Opfer des Terrorismus, ein ausgezeichneter Lyriker und der beste Idylliker Frankreichs, der zuerst eine freiere Bewegung der klassischen Versform einführte und durch diese Neuerung ein Vorkämpfer der romantischen Schule geworden ist [1]). Wie Rouget de l'Isle die kriegerische, so repräsentirt André Chénier, den sein oben genannter Bruder, der im Konvent saß, der Guillotine nicht zu entreißen vermochte, die elegische Seite der Revolution, deren Zorn er sich zugezogen hatte durch sein großartiges Strafgedicht (»Salut divin triomphe! entre dans nos murailles«, etc.), welches er geschrieben, als im April von 1792 die pariser Municipalität den meuterischen Schweizern vom Regiment Chateauvieux ein allerdings sehr unpassendes Fest bereitet hatte. De l'Isle verewigte die Begeisterung, André Chénier den Schmerz dieser großen Zeit. Sein schönstes Gedicht, nach der Marseillaise nicht nur das bedeutendste dieser ganzen Periode, sondern einer der echtesten Herzenslaute

[1]) Oeuvres poétiques d'André de Chénier, publ. par G. de Chénier, 1874. Documents nouveaux sur André Chénier, publ. par Becq de Fouquières, 1875.

der franzöſiſchen Poeſie überhaupt, iſt die Elegie »La jeune captive«, welche er im Kerker einer jungen Mitgefangenen zu Ehren dichtete und die Lamartine in ſeinen Girondiſten mit Recht den melodiſchen Seufzer genannt hat, der je aus den Spalten eines Gefängniſſes hervordrang (le plus melodieux soupir qui soit jamais sorti des fentes d'un cachot [1]).

---

[1]) »L'épi naissant mûrit de la faux respecté;
Sans crainte du pressoir, le pampre tout l'été
Boit les doux présents de l'aurore;
Et moi, comme lui belle et jeune comme lui,
Quoique l'heure présente ait de trouble et d'ennui,
Je ne veux pas mourir encore!
Qu'un stoïque aux yeux secs vole embrasser la mort,
Moi je pleure et j'espère. Au noir souffle du nord
Je plie et relève ma tête.
S'il est des jours amers, il en est de si doux!
Hélas! quel miel jamais n'a laissé de dégoûts?
Qu'elle mer n'a point de tempête?
L'illusion féconde habite dans mon sein;
D'une prison sur moi les murs pèsent en vain,
J'ai les ailes de l'epérance.
Échappée au réseau de l'oiseleur cruel,
Plus vive, plus heureuse, aux campagnes du ciel
Philoméle chante et s'élance!
Est-ce à moi de mourir? Tranquille je m'endors
Et tranquille je veille, et ma veille aux remords
Ni mon sommeil ne sont en proie.
Ma bienvenue au jour me rit dans tous les yeux,
Sur des fronts abattus mon aspect dans ces lieux
Ranime presque de la joie.
Mon beau voyage enfin est si loin de sa fin!
Je pars, et des ormeaux qui bordent le chemin
J'ai passé les premiers à peine.
Au banquet de la vie à peine commencé,
Un instant seulement mes lèvres ont pressé
La coupe, en mes mains encore pleine.
Je ne suis qu'au printemps, je veux voir la moisson,
Et comme le soleil, de saison en saison,
Je veux achever mon année.
Brillante sur ma tige, et l'honneur du jardin,
Je n'ai vu luire encore que les feux du matin.
Je veux achever ma journée.
O mort, tu peux attendre; éloigne, éloigne-toi:
Va consoler les coeurs que la honte, l'éffroi,
Le pâle désespoir dévore.
Pour moi Palès encore a des asiles verts,
Les amours des baisers, les muses de concerts:
Je ne veux pas mourir encore. —

Die Revolution endigte, nachdem sie in französischer Maßlosigkeit ihre Berechtigung durch ihre Ausschreitungen bedenklich in Frage gestellt hatte, in der lüderlichen Ermattung der Direktorialzeit, deren Stimmungen in dem Roman »Valérie« von Juliane von Krüdener, der nachmaligen Bußpredigerin, ausgeprägt sind. Der schlaffen Wirthschaft des Direktoriums folgte Bonaparte's straffe Säbelherrschaft. In dieser spielte die Literatur noch eine untergeordnetere Rolle, als sie während der vorhergehenden Stürme gespielt hatte. Die Geschichte übernahm das Amt der Poesie, sie wurde selbst Poesie; auf die Tragödie der Revolution folgte das Epos der Kaiserzeit. Napoleon besaß in Fontanes (1757—1821), der ein schlechter Poet und ein geschmeidiger Rhetor war, eine Art von literarischem Polizeipräfekten, welcher die das officielle Schriftthum des ersten Kaiserreichs charakterisirende Impotenz anständig repräsentirte. Der berühmteste Lyriker dieser Periode ist Evariste Parny (1753—1814), dem seine wirklich anmuthigen Elegien den Namen des französischen Tibull eintrugen, der aber später als Fortsetzer der Frivolität des 18. Jahrhunderts auftrat und insbesondere in seinem Gedicht »La guerre de dieux anciens et modernes« ein witziges Epos der Unzucht lieferte, wozu Voltaire's Pucelle die Anregung gegeben hatte. Die meiste Aufmerksamkeit gewährte das Publikum noch der Bühne, auf welcher der Tragiker des Kaiserreichs, Antoine-Vincent Arnault (1766—1834, nicht zu verwechseln mit seinem Sohne Lucien-Emile Arnault, der ebenfalls Trauerspiele schrieb), seine deklamatorischen Tragödien von „klassischem" Zuschnitt vorführte. Seine Stücke sind nicht ohne einzelne Schönheiten. Er begann mit dem »Marius à Minturnes« und wählte seine Stoffe fortwährend mit Vorliebe aus der heroischen Römerzeit, was ihm Gelegenheit gab, das Paradepferd der napoleonischen Zeit, La Gloire, zu reiten. Auch Arnaults Freund V. J. E. de Jouy (1787—1863) versuchte sich im Drama, schrieb Trauerspiele, worunter »Belisaire« das beste, und die berühmten von Spontini komponirten Operntexte „Die Vestalin" und

---

Ainsi, triste et captif, ma lyre toutefois
S'éveillait, écoutant ces plaintes, cette voix,
Ces voeux d'une jeune captive;
Et secouant le joug de mes jours languissants,
Aux douces lois des vers je pliais les accents
De sa bouche aimable et naïve.«

Schade, daß in der Wirklichkeit Menschen und Sachen häufig, wenn nicht immer, sehr anders aussehen als im Gedichte. »La jeune captive" Chénier's war die Herzogin von Fleury, vor ihrer Verheiratung Anne-Françoise-Aimée Franquetot de Coigny geheißen, übrigens eine sehr „galante" Dame, welche im Gefängnisse Saint-Lazare, während Chénier seine schöne Elegie auf sie dichtete, einen Liebeshandel mit einem recht gewöhnlichen Herrn von Montrond unterhielt.

„Kortez", hat aber seine Bedeutung mehr in der Sittenschilderei seiner Zeit (»Observations sur les moeurs françaises au commencement du XIX. siècle«), die er unter der Maske des »Hermite de la Chaussée d'Antin« betrieb. Seine schriftstellerische Art und Weise wirkte in den besseren der späteren Feuilletonisten Frankreichs fort. Unendlich viele Dramen und Verseleien aller Art hat Lemercier (1772—1840), einer der letzten Klassiker, geliefert; die lesenswertheste seiner Arbeiten ist die witzige Tragikomödie »Dame Censure«. Er hat sich auch als Kritiker breitgemacht und in dem Streit zwischen den Klassikern und Romantikern eine Rolle gespielt; wie weit er es in dem Verständniß des Schönen gebracht, beweisen seine stupiden Urtheile über Schiller und Göthe [1]).

Ganz anders erscheinen diese Heroen wahrer Poesie in der Auffassung der Frau von Staël, welcher das große Verdienst gebührt, durch ihr Buch »De l'Allemagne« den Franzosen zuerst einen Blick in das Geistesleben Deutschlands geöffnet zu haben. Anne Louise Germaine de Staël, Tochter des berühmten Necker (1766—1817), war weitaus die bedeutendste literarische Gestalt des kaiserlichen Frankreichs. Ihre Stellung zu Napoleon war aber bekanntlich eine feindselige; denn der Mann, der alles gebändigt hatte, vermochte das Genie dieser Frau nicht zu unterjochen und die kleinliche Bosheit, womit er ihre Person und ihre Schriften verfolgte, kennzeichnet recht deutlich den grimmigen Haß, womit der Despot jeden über die Fläche der Mittelmäßigkeit sich erhebenden Geist, jeden selbstständigen Charakter, jedes Freiheitsgefühl und jeden Widerspruch ansah. Die vielseitige schriftstellerische Thätigkeit der Frau von Staël zerfällt in eine dichterische, in eine ästhetisch-sociale und in eine politische, welche Richtungen allerdings immer wieder in einander greifen. Als Dichterin glänzte sie vornehmlich in ihren beiden Romanen »Delphine« und »Corinne ou l'Italie«, durch welche sie die Vorläuferin des socialen Romans von Georges Sand geworden ist; merkwürdig ist besonders die Korinna, in welcher das Ideal eines nach gesellschaftlicher Berechtigung ringenden Weibes mit glühender Phantasie gemalt wird. Beide Heldinnen, Delphine und Korinna, repräsentiren zwar noch nicht das „emancipirte" Weib, aber doch schon die „genialische" Frau, welche den „Rechten" sucht, aber nicht finden kann. Das Buch »De la littérature, considérée dans ses rapports avec les institutions sociales«, enthält eine energische Protestation gegen den hergebrachten Formalismus und den immer grasser hervorgetretenen Materialismus der französischen

[1]) Z. B. weiß er über Göthe's Faust Folgendes beizubringen: »Lisez les aventures de Faust qui se voue au démon et tombe des régions sublimes de la métaphysique dans le lit d'une paysanne qu'il pousse à la potence pour crime d'infanticide et de meurtre d'une mère.«

Literatur und bringt auf die Herstellung der schönen Harmonie zwischen Geist und Materie, zwischen Vernunft und Sittlichkeit, zwischen Literatur und Leben; es hat, in Verbindung mit der schon erwähnten Schrift über Deutschland, sehr wohlthätig und weitgreifend auf die Bildung der Franzosen eingewirkt. In den „Reflexions sur le procès de la reine" entwickelte die Staël die weibliche Seite ihres Naturells in einer gegen die Barbarei des Terrorismus wohlthuend abstechenden Weise, während sie in den „Considérations sur les principaux événements de la révolution française" mit männlicher Geistesschärfe in den staatlichen Organismus eindrang und die konstitutionelle Staatsform als eine sittliche Nothwendigkeit darzustellen suchte, bei welchem Versuche freilich Einseitigkeiten und Illusionen nicht ausbleiben konnten, da sie viel zu sehr in der Natur der Sache lagen [1]).

---

8) Die neuromantische Literatur der Franzosen.

Der weltreinigende Orkan der Revolution hatte ausgetobt, das napoleonische Heldengedicht bei Waterloo seinen tragischen Schluß gefunden und die bourbonische Restauration mühte sich ab, dem Nacken der ermatteten Nation das Joch der alten und veralteten Anschauungen allmälig wieder aufzulegen. Die Richtung, welche die Literatur einzuschlagen angefangen hatte, schien dieses Unterfangen begünstigen zu wollen. Schon die Staël hatte auf die Wiederbelebung des religiösen Gefühls in der Literatur gedrungen und dadurch, wenn auch unfreiwillig, der Rückwärtserei Vorschub geleistet, welche bekanntlich zu allen Zeiten ihre Absichten hinter den Willen der Gottheit versteckt und die gläubige Dummheit der Völker als erstes Regierungsmittel handhabt. Die Wiederbegründung des Ancien Régime setzte aber nicht nur das Wiedererwachen des religiösen Geistes im Allgemeinen, sondern eines specifisch römisch-katholischen voraus, und diesen in die höhere Gesellschaft sowie in die Literatur zurückzuführen fühlte sich Chateaubriands Genie berufen.

François Auguste Vicomte de Chateaubriand (geb. 1768 zu Saint-Malo in der Bretagne, gest. 1848 in Paris) vereinigte allen Adel und alle Narrheit der Chevalerie, als deren letzter Vertreter er gelten könnte, in sich. Hochherzig war die Art und Weise, in welcher er dem bornirten Bourbonismus gegenüber zur Achtung der Volksrechte mahnte, närrisch da-

---

[1]) Eine sorgfältige Gesammtausgabe ihrer Schriften veranstaltete der Sohn der berühmten Frau, der Baron A. L. de Staël, in 18 Bänden, Paris 1820—21. Vgl. Sainte — Beuve, Madame de Staël (»Portraits de femmes«, 1862, p. 72—145). sowie Norris Life and times of M. de Staël, 1853, und Kreyßig, Frau von Staël („Stud. z. französ. Kult. und Lit. Geschichte", 1865, S. 200 fg.).

gegen die hyperromantische Emphase, womit er jener Jeanne d'Arc der Legitimität, deren Heldenrolle zu Blaye im Hebammenstuhl so kläglich endigte, seine Dienste zuschwor. Als politischer Schriftsteller und als Staatsmann unklar und unsicher, weil durchaus unstät zwischen der Romantik seines Herzens und den vernünftigen Forderungen seines Kopfes umhergeworfen, ist dagegen der Poet Chateaubriand der von Rousseau und Saint-Pierre inspirirte Vater der jungen Literatur Frankreichs, weil er, nachdem er als Jüngling die Geschicke der Revolution mitgeduldet und jenseits des Oceans in den amerikanischen Urwäldern und im Wigwam des Indianers die Poesie der Natur in sich aufgenommen hatte, gegen die herrschende klassisch-atheistische Richtung der Literatur Frankreichs zuerst mit Bewußtsein die romantisch-christliche setzte. Seine erste nachhaltige literarische That, wodurch sich die romantische Reaktion gegen den Geist der Revolution entschieden ankündigte, war das Buch, »Génie du Christianisme ou les beautés de la religion chrétienne« (1802), in welchem Chateaubriand mit genialem Instinkt das Christenthum ganz in das Gebiet der Schönheit hinüberspielte und die Religion zu einem Gegenstand des ästhetischen Genusses machte [1]), was freilich die Ohren und Herzen seiner Zeitgenossen gewaltig kitzelte und von der Geistlichkeit, weil ihre Absichten fördernd, mit Wohlgefallen aufgenommen wurde, bei Licht besehen jedoch kaum weniger frivol war als Voltaire's Spott. (Viel ernster und gediegener trat die christliche oder vielmehr die katholische Reaktion in den Schriften von Chateaubriands Zeitgenossen, Louis Gabriel de

---

[1]) Z. B. wenn er die Madonna, die er die zweite Eva nennt, schildert als das schöne und entzückende Weib, „welches zugleich Mutter und Jungfrau ist, das auf einem Stralenthrone sitzt, glänzender wie Schnee, von schönen Engeln bedient, während von Harfentönen und himmlischen Stimmen ein beständiges Koncert um sie her erklingt; als das Weib, durch dessen süßen Schoß die Gnade des Herrn herabgekommen, gleichsam als hätte Gott dadurch diese Gnade nur noch schöner machen wollen; als das Weib, welches das bezauberndste Dogma des Christenthums in sich enthält, indem es den Schrecken und Zorn Gottes dadurch sänftigt, daß es die Schönheit zwischen unser Nichts und die göttliche Majestät stellt." — Will man die Zwiespaltigkeit, die Zerklüftung von Chateaubriand, auch in seiner Eigenschaft als Dichter, recht deutlich erkennen, so muß man seinen „Geist des Christenthums" und seinen „René" zusammenhalten. In jenem rumort, um nicht zu sagen renommirt der Vollblutromantiker, welcher die Gesellschaft so schnell wie möglich ins Mittelalter zurückstoßen möchte; in diesem schminkt sich der vollendete Skepticismus des 18. Jahrhunderts mit den Farben der Romantik. „René" ist der französische Werther, aber ein Werther, von welchem man der chronologischen Unmöglichkeit zum Trotz sagen möchte, er hätte schon den „Childe Harold" und den „Manfred" gelesen. Gewiß ist Chateaubriand als Verfasser des „René" der Tonangeber jener Auszweigung der Neuromantik gewesen, welche etwas später zum Byronismus sich entwickelte und in Deutschland durch Heine und die sogenannten Jungdeutschen, in Frankreich durch Hugo, Musset und Aurore Dudevant, in Rußland durch Puschkin und Lermontow, in Polen durch Mickiewicz, Garczynski und Krasinski vielgestaltige Weiterbildung fand.

Bonald (geb. 1762) und Joſeph de Maiſtre (1753—1821), hervor; der letztere iſt durch ſeine geiſtvoll dargelegten hierarchiſchen Anſichten (»Du Pape«) ein Hauptführer des Ultramontanismus geworden). Die ſpecifiſche Verherrlichung des Chriſtenthums ſetzte Chateaubriand ſpäter in ſeiner epiſchen Dichtung »Les martyres« fort, welche Züge prachtvoller und erhabener wie anmuthiger Poeſie enthält, ihre Tendenz aber in einer Manier durchführt, die oft nahe daran iſt, ſtatt auf das Gemüth auf die Lachmuſkeln zu wirken. In »René«, »Atala« und »Les Natchez« verarbeitete Chateaubriand die Eindrücke ſeines Jugendlebens und ſeiner transatlantiſchen Wanderungen, ohne es in dieſen an hinreißend ſchönen Einzelnheiten überreichen Romanen zu einer vollſtändigen Harmonie zwiſchen Inhalt und Form bringen zu können; er erreichte aber dieſe Harmonie in dem kleinen Roman »Les aventures du dernier Abencerrage«, welcher ohne Frage ſeine reifſte und abgerundetſte Dichtung, ein wirkliches Kunſtwerk iſt, eine Elegie auf die untergegangene Ritterwelt im großartigſten Stil, die eben ſo ſehr zur Phantaſie wie zum Herzen ſprechend wohl geeignet war, zur Wiederbelebung der Romantik in Frankreich bedeutend mitzuwirken. Sein Leben hat Chateaubriand in ſeinen hinterlaſſenen (Mémoires d'outre tombe«) beſchrieben, einem Werke, das manchen bedeutſamen Wink zur Geſchichte der Zeit des Verfaſſers enthält, denſelben aber auch als den eitelſten der Menſchen kennzeichnet [1]).

Die Chriſtlichkeit Chateaubriands ſetzte ſich lyriſch fort in Alphonſe de Lamartine (1790—1869), der gleich jenem eine Pilgerfahrt nach Jeruſalem unternahm und beſchrieb, durch ſeine Erſtlingswerke (»Méditations poétiques«, »Nouvelles méditations poétiques«, »Harmonies poétiques et religieuses«) der Lieblingsdichter der feinen Welt während der Reſtauration wurde und durch ſeine Art, von Gott, von Menſchen und von Natur zu ſingen und zu ſagen, den durch Chateaubriand angeregten literariſchen Umſchwung förderte. Lamartine's Ideenkreis iſt klein und, einzelne Genieblitze ausgenommen [2]), ordinär; aber er weiß auch das Ordinärſte, den

---

[1]) Oeuvres compl., par Sainte-Beuve, 12 vols. 1859—61. Hierzu: Sainte-Beuve, Chateaubriand et son groupe littéraire, 1860.

[2]) Solche offenbaren ſich namentlich in den beiden Gedichten »L'Enthousiasme« und »Désespoir«, wo die Auffaſſung ebenſo originell iſt wie die Durchführung meiſterhaft. Der Anfang des letztgenannten klingt wahrhaft erhaben:

»Lorsque du créateur la parole féconde
Dans une heure fatale eut enfanté le monde
Des germes du chaos,
De son oeuvre imparfaite il détourna sa face,
Et d'un pied dédaigneux le lançat dans l'espace,
Rentra dans son repos.

platteſten Katechismusgedanken ſehr ſchön auszudrücken, der Hauch ſüßer Melancholie, welcher aus ſeinen Naturſchilderungen weht, iſt ganz geeignet, junge Gemüther zu entzücken, und die Kraft ſeiner Rhetorik vermag ſogar ältere zu blenden [1]). Das Gleiche gilt auch von ſeinen größern epiſch-didaktiſch-lyriſchen Dichtungen, »Jocelyn« und »La chute d'un ange«, die mehr breit als groß ſind, allein durch Einzelnheiten anziehen, wie z. B. durch die herzige Beſchreibung, die Jocelyn von ſeinem Aufenthalt in dem abgelegenen Alpendörfchen entwirft. Zu wahrhaft nationaler Bedeutung iſt Lamartine erſt gelangt durch ſein Buch über die franzöſiſche Revolution (»Histoire des Girondins«, 1846). Hier hat er ſich von ſeinem juvenilen Royalismus und ſeiner anempfundenen Chriſtlichkeit völlig losgemacht; aber leider nur, um in dieſem mit dem ganzen Aufwand beſtechender Rhetorik geſchriebenen hiſtoriſchen Roman — denn mehr ſind die lamartine'ſchen „Giron-

---

Va, dit-il, je te livre à ta propre misère;
Trop indigne à mes yeux d'amour ou de colère,
Tu n'est rien devant moi.
Roule au gré du hasard dans les déserts du vide;
Qu'à jamais loin de moi le destin soi ton guide
Et le malheur ton roi!

Il dit. — Comme un vautour qui plonge sur la proie,
Le malheur, à ces mots, pousse, en signe de joie,
Un long gémissement;
Et, pressant l'univers dans sa serre cruelle,
Embrasse pour jamais de sa rage éternelle
L'éternel aliment.« etc.

[1]) So z. B. wenn er in dem rhetoriſchen Prunkſtück »Buonaparte« Napoleon folgendermaßen apoſtrophirt:

»Tu grandis sans plaisir, tu tombas sans murmure:
Rien d'humain ne battoit sous ton épaisse armure;
Sans haine et sans amour, tu vivois pour penser.
Comme l'aigle régnant dans un ciel solitaire,
Tu n'avois qu'un regard pour mesurer la terre,
Et des serres pour l'embrasser.
S'élancer d'un seul bond au char de la victoire,
Foudroyer l'univers des splendeurs de ta gloire,
Fouler d'un même pied des tribuns et des rois;
Forger un joug trempé dans l'amour et la haine,
Et faire frisonner sous le frein qui l'enchaîne
Un peuple échappé de ses lois!
Être d'un siècle entier la pensée et la vie,
Émousser le poignard, décourager l'envie;
Ébranler, raffermir l'univers incertain,
Aux sinistres clartés de ta foudre qui gronde
Vingt fois contre les dieux, jouer le sorte du monde,
Qu'el réve!!! et ce fut ton destin!« etc.

diſten" nicht — der gewaltſamſten Anempfindung entgegengeſetzter Extreme zu verfallen. Seine künſtliche revolutionäre Erhitzung ging ſo weit, daß er nicht anſtand, alle die abgeſtandenen Revolutionsmythen wieder aufzufriſchen und die Schreckenszeit vollſtändig zu glorificiren oder, wie das der alte Chateaubriand beißend-treffend bezeichnete, „die Guillotine zu vergolden". Bemerkenswerth iſt noch der ſentimental-kosmopolitiſche Zug, welcher in dem Miſchmaſch von lamartine'ſchen Unklarheiten ſich bemerkbar macht [1]). Während Lamartine's Lyrik ſich ſchon ſtark von chateaubriand'ſcher und byron'ſcher Romantik in der Art beeinflusſt zeigt, daß ſie die Naturlaute derſelben zur Salonsfähigkeit dämpft, lehnt ſich die Dramatik Caſimir Delavigne's (1794—1846) und Alexandre Soumet's (geb. 1788) noch entſchieden an die Pſeudoklaſſik an, obgleich auch dieſe Poeten den Einflüſſen der neuen literariſchen Bewegung ſich nicht ganz zu entziehen vermochten. Der begabtere von beiden war Delavigne, der im Trauerſpiel (»Les Vêpres Siciliennes«, »Les enfants d'Edouard« etc.) wie im Luſtſpiel (»L'école des vieillards«, etc.) Erfolge hatte und durch die nationale Geſinnung der politiſch-ſatiriſchen Lyrik ſeiner »Meséniennes« berühmt wurde, ohne indeſſen weder hüben noch drüben mehr als ein biegſames, wohlgeglättetes Formtalent zu erweiſen.

Lamartine und Delavigne repräſentirten die Poeſie in den Salons der Reſtauration, Pierre-Jean Béranger (geb. den 19. Aug. 1780, geſt. am 16. Juli 1857 in Paris) dagegen, der große Chanſonnier, Frankreichs nationalſter und populärſter Dichter, führte die Muſe aus den exkluſiven Kreiſen der Vornehmen, Reichen und Gelehrten [2]) heraus und mitten unter das Volk, aus deſſen Reihen er hervorgegangen [3]), dem er ſein Leben lang

---

[1]) Es klingt ganz ſeltſam, wenn ein Franzoſe den Völkern zuruft:

»Nations, mot pompeux pour dire barbarie,
L'amour s'arrête-t-il ou s'arrêtent vos pas?
Dechirez ces drapeaux! une autre voix vous crie:
L'égoisme et la haine ont seuls une patrie,
La fraternité n'en a pas!«

Lamartine's lyriſche Politik hat bekanntlich zu der unglückſeligen Wendung der Revolution von 1848 ſehr viel beigetragen. Aus dem momentan Angebeteten Frankreichs wurde er nachmals zum beharrlichen Anbettler Frankreichs. Seine ſpätere literariſche Thätigkeit war trotz ihrer polyhiſtoriſchen Fruchtbarkeit = Null.

[2]) Bérangers Stellung gegenüber der konventionellen akademiſchen Dichterei wird ganz gut durch folgende Anekdote bezeichnet: — Un académicien-poëte, à qui Béranger, encore inconnu, parlait un jour de ses idylles et du soin qu'il y prenait de nommer chaque objet par son nom et sans le secours de la fable, lui objetait: »Mais la mer, par exemple, la mer; comment direz-vous?« — Je dirai tout simplement la mer. — »Eh quoi! Neptune, Téthys, Amphitrite, Nérée, de gaîté de coeur vous retranchez tout cela?« — Tout cela.

[3]) »Ma Muse et moi portons pour devise:
Je suis du peuple ainsi que mes amours.«

unverbrüchlich treu geblieben, deſſen unabhängiger Sprecher und Tröſter zu ſein er allen Verlockungen zu Macht und Glanz vorzog [1]). Bérangers Chanſon iſt das liedgewordene Franzoſenthum mit allen ſeinen Glanzſeiten und Schwächen, und da ſich die Franzoſen ſogar in ihren Schwächen noch liebenswürdig zu geben wiſſen, ſo iſt das béranger'ſche Lied auch noch da liebenswürdig, wo es dieſe Schwächen widerſpiegelt, und ſelbſt noch da graziös, wo es ſehr nahe an das Gebiet der Zote ſtreift. Bérangers volksthümliche Leier war reich beſaitet: die epikuräiſche Philoſophie des 18. Jahrhunderts (»le Dieu des bonnes gens« u. a.), die Freiheitsbegeiſterung der Revolution (»la Déesse«, »le vieux sergent« u. a.), der kriegeriſche Napoleon-Enthuſiasmus (»les deux grenadiers«, »les souvenirs du peuple«) der liberale Spott auf die verſuchte Wiederherſtellung des ancien Régime (»le marquis de Carabas«, »les missionnairs«, »Nabuchodonosor« u. a. m.), die warme Theilnahme an der Befreiung und Beglückung der Völker (»la sainte alliance des peuples«, »Hâtons-nous!« u. a.), die geſellige Heiterkeit und der Weinſcherz (»ma république« u. a. v.), Liebesluſt und Leid (»qu'elle est jolie«! »la vertu de Lisette« u. a. v.), die humoriſtiſche Begnügung und Zufriedenheit (»le roi d'Yvetot«, »Roger Bontemps«), der freie, geſunde Spaß (»mon curé«, »le sénateur«), das launiſche Schmunzeln (»le vieux célibataire«), endlich die ganze Wucht der Noth, die ganze Bitterkeit der Sklaverei, welche auf den Armen und Unterdrückten laſtet (»Jeanne-la Rousse«, »le vieux vagabond«, »la pauvre femme«,) — dieſes alles ſpricht, jubelt, kichert, lacht, grollt und weint aus Bérangers Chanſons mit einer Innigkeit und Wahrheit, Anmuth und Kraft, welche deutlich fühlen laſſen, daß in dieſer Poeſie wirklich das Volksherz klopft [2]). Der Dichter

[1]) »Non, mes amis, non, je ne veux rien être.
Semez ailleurs places, titres et croix.
Non, pour les cours Dieu ne m'a pas fait naître,
Oiseau craintif, je fuis la glu des rois.
Que me faut-il? maîtresse à fine taille,
Petit repas et joyeux entretien.
De mon berceau près de bénir la paille,
En me créant Dieu m'a dit: Ne sois rien!« etc.

[2]) Doch muß angemerkt werden, daß der Pulsſchlag dieſes Herzens durch den allbeliebten Chanſonnier nicht immer in geſunder und heilſamer Weiſe angeregt und aufgeregt worden iſt. Ja, es dürfte kaum einer Entſchuldigung bedürfen, wenn ich ſage, daß Frankreichs nationalſter Dichter zugleich ein nationales Unglück geweſen ſei. In Wahrheit, er iſt das geweſen und zwar in ſeiner Eigenſchaft als Hauptſchöpfer der napoleoniſchen Mythologie und als Hauptmacher der Vermythiſirung und Vergötterung Napoleons. Er vorzüglich hat durch ſeine napoleoniſchen Chanſons den Napoleonkult der Volksphantaſie eingeſchmeichelt, welcher unheilvolle Napoleonkult dem Bonapartismus wieder auf die Beine half. Allerdings hatte Béranger nur bonapartiſirt, um dem Bourbonismus liberale

ſelbſt hat ſich in ſeiner Vorrede zu der vorletzten Sammlung ſeiner Chanſons über ſeine Wirkſamkeit auf eine Art ausgeſprochen, die ihn und ſeine Poeſie ſchön und gut charakteriſirt. „Vor allem, ſagt er, muß ich bekennen, daß ich die Vorwürfe wohl begreife, welche mehrere meiner Lieder mir haben zuziehen müſſen vonſeiten ſtrenger Gemüther, welche niemand zu vergeben geneigt ſind, nicht einmal einem Buche, das ſchlechterdings nicht darauf Anſpruch macht, zur Erziehung von Jüngferchen dienlich zu ſein. Ich will nur eins ſagen, wenn nicht zur Vertheidigung, ſo doch zur Entſchuldigung: die getadelten Lieder, tolle Eingebungen der Jugend und Rückfälle in dieſelbe, gaben für die ernſten und politiſchen Gedichte ſehr nützliche Begleiter ab und ich möchte faſt glauben, daß ohne Beihilfe der erſteren die letzteren nicht ſo weit durchgedrungen wären, weder ſo tief hinab, noch ſo hoch hinauf; über das letzte Wort mögen ſich die Salonstugenden immerhin ärgern. Einige meiner Lieder — die armen Dinger! — ſind als gottlos verſchrieen und behandelt worden vonſeiten der königlichen Prokuratoren, Staatsanwälte und ihrer Subſtituten, lauter Leute, die ſehr fromm ſind — während der Gerichtsſitzung. Ich kann in dieſer Beziehung nur ſagen, was ſchon hundertmal geſagt wurde. Wenn, wie es in unſern Tagen geſchieht, die Religion ſich als politiſches Werkzeug gebrauchen läſſt, ſo ſtellt ſie ſich der Miſſachtung ihres geheiligten Charakters bloß; die Toleranteſten werden für ſie intolerant; die Gläubigen, welche zuweilen etwas anderes glauben als ſie lehrt, dringen Repreſſalien übend oft bis in ihr Allerheiligſtes. Ich, der ich zu dieſen Gläubigen gehöre, habe deſſen nie mich unterfangen und gebe mich damit zufrieden, die Livree des Katholicismus lächerlich zu machen. Iſt das Gottloſigkeit? Noch muß ich einer großen Anzahl von Liedern erwähnen, die meine innerſten Herzensgedanken oder die Launen eines vagabondirenden Geiſtes wiedergeben: es ſind meine Lieblingslieder. Das iſt alles, was ich zu ihren Gunſten öffentlich ſagen will, und nur das möchte ich noch beifügen, daß auch dieſe Chanſons, die Mannigfaltigkeit meiner Sammlungen vermehrend, für den Erfolg meiner politiſchen Geſänge nicht unnütz geweſen ſind. Die letztern betreffend, ſo haben ſie, wollte man auch nur den entſchiedenſten Gegnern der fünfzehn Jahre hindurch von mir vertheidigten Grundſätze glauben, einen gewaltigen Einfluß auf die Maſſen ausgeübt, auf den einzigen Hebel alſo, der von jetzt an noch große Dinge möglich macht.

Oppoſition zu machen. Allein hier zeigte es ſich recht deutlich, daß man den Teufel nicht durch Belzebub ſoll austreiben wollen und daß der Zweck keineswegs alle Mittel heiligen kann. Es iſt dem großen Chanſonnier alſo nur recht geſchehen, wenn er zur Strafe für ſeine Verherrlichung und Populariſirung Napoleons des Erſten noch Napoleon den Dritten erleben mußte und wenn ſchließlich ſein Leichenbegängniß zu einer beſchimpfenden Polizeipoſſe gemacht wurde.

Digitized by Google

Die Ehre dieſes Einfluſſes habe ich mir zur Zeit des Triumphes nicht zugeeignet; mein Muth verſchwand vor dem Siegesgeſchrei. Heute wage ich denn meinen Theil an dem Triumph von 1830 in Anſpruch zu nehmen; mein Abſchiedslied (»Adieu, chansons!«) leidet an dieſer Regung der politiſchen Eitelkeit, ohne Zweifel hervorgerufen durch die Schmeicheleien, mit denen eine enthuſiaſtiſche Jugend mich überhäuft hat und noch überhäuft. In der Vorausſicht, daß die Chanſons und der Chanſonnier bald der Vergeſſenheit anheimfallen, iſt es eine Grabſchrift, die ich für unſer gemeinſchaftliches Grab geſchrieben habe" [1]). — Eine Art Béranger in Proſa war der geiſtvolle Pamphletiſt Paul Louis Courier (1773—1825), deſſen ſchlag-

[1]) Hier müſſen wir dem beſcheidenen Dichter widerſprechen. Keine Grabſchrift, ſondern ein unſterbliches Denkmal des Ruhmes iſt das Lied, auf welches er anſpielt. Man höre nur folgende Verſe, die um ſo ergreifender ſind, als ſie die wahrſte Selbſtkritik enthalten:

»Bénis ton sort. Par toi la poésie
A d'un grand peuple ému les derniers rangs.
Le chant qui vole à l'oreille saisie,
Souffla ces vers même aux plus ignorans.
Vos orateurs parlent à qui sait lire:
Toi, conspirant tout haut contre les rois,
Tu marias, pour ameuter les voix,
Des airs de vielle aux accens de la lyre.
Tes traits aigus lancés au trône même,
En retombant aussitôt ramassés,
De près, de loin, par le peuple qui t'aime,
Volaient en choeur jusqu'au but relancés.
Puis quand ce trône ose brandir son foudre,
De vieux fusils l'abattent en trois jours.
Pour tous les coups tirés dans son velours,
Combien ta muse a facriqué de poudre!
Ta part est belle à ces grandes journées,
Où du butin tu détournas les yeux.
Leur souvenir, couronnant tes années,
Tu suffiras, si tu sais être vieux.
Aux jeunes gens racontes-en l'histoire;
Guide ler nef; instruis-les de l'écueil;
Et de la France, un jour, font-ils l'orgueil,
Va réchauffer ta vieillesse à leur gloire.«

Der Ausgaben von Bérangers Chanſons gibt es unzählige. Correspondance de Béranger, publ. par Boiteau, 4 vols. 1860. Janin, Béranger et son temps, 1860. Sainte-Beuve, Béranger (»Causeries du lundi, II, 286 seq.). L. Seeger hat durch ſeine Verdeutſchung der Lieder Bérangers (1839) die Zahl der deutſchen Ueberſetzungsmeiſterwerke vermehrt. In die zweite, verbeſſerte und reichvermehrte Auflage (2 Bde. 1859) ſind ſämmtliche Werke des großen Chanſonnier aufgenommen, alſo auch die höchſt anmuthige Selbſtbiographie, welche ſich unter dem Nachlaß deſſelben vorgefunden. Neben Béranger iſt beſonders M. A. M. Déſaugiers als Chanſonnier zu nennen.

fertige Flugſchriften der Reſtauration nicht minder gefährlich wurden als ſie nach rechts und links eine freiere Bewegung der Literatur anregten. Couriers Gebaren erinnerte an den Demokratismus eines antiken Republikaners; ein anderer berühmter Publiciſt der damaligen Oppoſitionspartei dagegen ſtellte in ſeinem Leben und in ſeinen Werken die Idee des Konſtitutionalismus, der liberalen Bourgeoiſie dar. Ich meine Benjamin Conſtant de Rebecque (1767—1830), der ſich auch als Novelliſt verſuchte (»Adolphe«) und nicht nur ein konſtitutioneller Eiertanzkünſtler, ſondern auch ein Virtuos des Windfahnenthums geweſen iſt. Höchſt vortheilhaft für den Liberalismus erwies ſich der Kampf in Verſen, welchen die beiden Poeten Barthélemy (geb. 1796) und Méry (geb. 1794) gemeinſchaftlich gegen die Reſtauration führten (»La Villéliade«, »La Corbièréide«, »La Péyronnéide« etc.), in welchem Kampf ſie auch den Napoleonkultus, dem ſie in ihrem hiſtoriſchen Epos »Napoléon en Egypte« und in dem Gedicht »Le fils de l'homme« huldigten, als wirkſames Motiv verflochten. Bald nach der Julirevolution liehen ſie dem Mißmuth der getäuſchten Freiheitsfreunde ihre Stimme (»La Dupinade, ou la révolution dupée«). Weit durchſchlagender jedoch that dies der Satiriker Auguſte Barbier (geb. 1805), der ſeine energiſchen Strafgedichte unter dem einfachen Titel »Jambes« ſammelte. In ſeinem Gedicht „Das Jägerrecht (la curée)", welches an koncentrirtem Zorn und lakoniſcher Kraft in der modernen Literatur kaum ſeines Gleichen hat, geißelte er die Stellenjäger, welche das franzöſiſche Volk um die Reſultate der Julirevolution betrogen, damit ſie ihren ſchmählichen Antheil an der vom Volk erjagten Beute einſacken könnten, und unterwarf dann in der Satire »Popularité« und andern das ganze Gebiet der politiſchen und ſocialen Korruption einer ätzenden Kritik [1]). Ein Jahr ſpäter trat er mit der nämlichen Energie, womit er den falſchen Liberalismus entlarvt hatte, gegen die Vergötterung

[1]) Die bald genug zu Tage getretenen Skandale der louis-philipp'ſchen Geldwirthſchaft bewieſen, wie wahr Barbier geſprochen, als er nach der Julirevolution von Paris ſagte:

»Paris n'est maintenant qu'une sentine impure,
Un égout sordide et boueux,
Où mille noirs courans de limon et d'ordure
Viennent traîner leurs flots honteux;
Un taudis regorgeant de faquins sans courage,
D'effrontés coureurs de salons,
Qui vont de port en port et d'étage en étage
Gueusant quelque bout de galons;
Une halle cynique aux clameurs insolentes,
Où chacun cherche à déchirer
Un misérable coin des guenilles sanglantes
Du pouvoir qui vient d'expirer.«

Napoleons auf in dem Gedicht »L'idole«, in welchem er den Halbgott der Franzoſen in ganz eigenthümlicher Beleuchtung zeigt[1]). In ſeinen ſpäteren Tendenzdichtungen (»Il Pianto« und »Lazare«), welche italiſche und engliſche Zuſtände behandeln, vermochte er ſich zu der in den Jamben bewieſenen Kraft nicht mehr zu erheben. Eine zwar weniger markirte, aber kaum weniger eigenthümliche Stellung als Barbier, obzwar auf einem anderen Gebiete der Dichtung, nimmt A. B. Brizeux (1816—1858) ein. Denn auch er hielt ſich ſeitwärts vom lauten Literaturmarkt und trat gegen die Zeittendenzen in Oppoſition; nur äußerte ſich dieſe in ſeinen Gedichten nicht ſtrafend und ſpottend wie bei Barbier, ſondern elegiſch und idylliſch.

Noch vor der politiſchen Revolution von 1830 hatte ſich die literariſche in Frankreich vollbracht. Der von Chateaubriand gegebene Anſtoß hatte mächtig gewirkt und die volksthümliche Lyrik Bérangers ihrerſeits viel dazu beigetragen, die ſteife Klaſſik in Mißkredit zu bringen. Die drangvolle Jugend dürſtete, wie im ſtaatlichen, ſo auch im literariſchen Leben nach Reformen und ſämmtliche ſeit Chateaubriand genannte Autoren hatten mehr oder weniger auf die Geltendmachung eines neuen Princips hingearbeitet. Die Bekanntſchaft mit der engliſchen und deutſchen Literatur, welche jetzt von talentvollen Männern vermittelt wurde, war ganz geeignet, den Franzoſen Zweifel an der kanoniſchen Geltung ihrer Klaſſik beizubringen, und die einfältige Art, womit die Anhänger der klaſſiſchen Schule gegenüber den Romantikern — unter dieſer Bezeichnung wurden die Parteigänger der aus mittelalterlicher Romantik, aus Shakſpeare, Scott und Byron, aus Schiller und leider auch aus Callot-Hoffmann abſtrahirten Kunſttheorien zuſammengefaſſt — ihre Sache führten, war nur den Gegnern förderlich. Was einmal lächerlich geworden, war bekanntlich bis zur Zeit Louis Napoleons in Frankreich verloren; geradezu lächerlich aber machten ſich die Klaſſiker dadurch, daß einer der Ihrigen, Baour-Lormian, Karl den Zehnten in einer Bittſchrift förmlich anging, die Klaſſik gegen die Romantik in Schutz zu nehmen. Raynouard, Roquefort und andere hatten die lange verſchollenen Schätze der altfranzöſiſchen Literatur wieder auf-

---

[1]) Sehr ſchön iſt in dieſem Gedicht beſonders die Stelle, wo die Vergleichung des revolutionären Frankreichs mit einem ungezähmten Roß und Napoleons, als des deſpotiſchen Bändigers deſſelben, durchgeführt wird:

»O Corse! à cheveux plats, que ta France était belle
Au grand soleil de messidor!
C'était une cavale indomptable et rebelle,
Sans frein d'acier ni rênes d'or;« etc.

Förſter und Pfizer haben Verdeutſchungen von Barbiers „Jamben" gegeben. Vom „Idol" findet ſich eine ſehr gute in Geibels und Leutholds „Fünf Büchern franzöſiſcher Lyrik vom Zeitalter der Revolution bis auf unſere Tage" (1862).

gegraben und ihre Landsleute mit diesen Produkten der Romantik bekannt gemacht, feinsinnige Kritiker und Literarhistoriker wie Villemain, Saint-Marc Girardin, J. J. Ampère, Sainte-Beuve, Edgar Quinet, Gustave Planche, X. Marmier, Eduard Lerminier und Philarete Chasles wiesen theils die Einseitigkeiten des klassischen Systems nach, theils lieferten sie durch Hinweisung auf die italische, spanische, englische und deutsche Literatur eine weitgreifende Beurtheilung der nüchternen Verständigkeit der französischen Bildung und Literatur, welche, so von verschiedenen Seiten her aus dem gewohnten Schlendrian aufgerüttelt, während der ziemlich windstillen Periode der Restauration Zeit hatte, sich mit frischen, fremden und einheimischen Elementen zu befruchten.

Die literarische Manifestation dieser Elemente war die neuromantische Schule der Franzosen, welche zwar einerseits in dem politischen Liberalismus ihrer Entstehungsperiode ein heilsames Gegengewicht gegen den politischen und religiösen Obskurantismus fand, der, wie wir bei Deutschland sehen werden, dem romantischen Princip nothwendig anklebte, andererseits aber vermöge der Maßlosigkeit des französischen Charakters vielfach in Monstruosität und Absurdität sich verrannte und es an Mißgriffen aller Art, wozu besonders die Nachahmung schlechter oder missverstandener Muster gehörte, nicht fehlen ließ. Das Feldgeschrei der Neuromantiker war: Abwerfung der herkömmlichen Fesseln in Gedanken, Sprache und Ausdruck! Die Diktion der romantischen Schule — um deren Heranbildung insbesondere der vielseitige Dichter und Gelehrte Charles Nodier (1783—1845), der Verfasser romantisch angehauchter Novellen und Balladen,[1]) der eifrige Erneuerer alter Poeten, große Verdienste hatte — ist kühn, blumig, gewagt, bilderreich und nicht angefressen von dem kühlen Skepticismus und dem blassen Esprit der alten Schule. In der Metrik vollendete die Romantik die schon von A. Chénier versuchte Emancipation von der Monotonie des boileau'schen Alexandriners, wagte neue Strophenbildungen und liebte volltönende Reime. In der Behandlung ihrer Stoffe strebte sie nach Originalität; die Pathologie der menschlichen Seele war ihr ergiebigstes Feld, die Aeußerungen der Leidenschaft — leider oft vorzugsweise die hässlichsten Aeußerungen — waren ihre Freude.

Viktor Maria Hugo (geb. 1802 zu Besançon), der als das Haupt der romantischen Schule in Theorie und Praxis anerkannt ist, bezeichnete den veränderten Geschmack in Poesie und Kunst ganz richtig mit den Worten: „Diese Revolution in allen Künsten ist nur eine allgemeine Rückkehr zu

---

[1]) Stella — Le peintre de Saltzbourg — Jean Sbogar — Thérèse Aubert — Smarra — Trilbi — Contes et Ballades etc. Kulturgeschichtlich werthvoll sind Nodiers »Souvenirs, Portraits, Episodes de la révolution et de l'empire«.

der Natur und Wahrheit, sie ist die Ausrottung des falschen Geschmacks, der seit beinahe drei Jahrhunderten dadurch, daß er an die Stelle aller Realitäten unaufhörlich konventionelle Willkür setzte, so viele gute Köpfe verdorben hat. Das neue Zeitalter hat den klassischen Lappen, den philosophischen Lumpen und das mythologische Flittergold entschieden abgestreift". Gut, aber leider kamen durch die Romantik eine Masse anderer Lappen, Lumpen und Flitter auf's Tapet. Hugo selbst nun war ein Mann von Genie, ein Poet jeder Zoll, aber es mangelte ihm wie als Mensch — aus einem fanatischen Bourbonisten wurde er ein enthusiastischer Bonapartist, dann ein Liberaler à la Julirevolution, hierauf Pair von Frankreich durch Louis Philipps Gnade, nach der Februarrevolution leidenschaftlicher Republikaner und zuletzt (1870) socialistischer Zweidrittelsnarr — so auch als Künstler durchaus an Charakter und Einheit. Er war ein unklarer Kopf, ein zerklüftetes zweiseitiges Naturell, was sich auch in seinen Dichtungen störsam fühlbar machte. Er selbst hat den Mangel principieller Einheit an der neuen Schule theoretisch anerkannt, indem er sagte: „Zwei Parteien haben sich in dem Schoße der neueren Literatur gebildet, welche die doppelte Lage vorstellen, in der unsere politischen Unglücksfälle die Geister wechselseitig hinterlassen haben: die Ergebung und die Verzweiflung. Beide erkannten das an, was eine spottende Philosophie geleugnet hatte, die Ewigkeit Gottes, die Unsterblichkeit der Seele, die ursprünglichen Wahrheiten und die geoffenbarten Wahrheiten, aber die eine, um anzubeten, die andere, um anzufluchen; die eine sieht alles von der Höhe des Himmels an, die andere aus der Tiefe der Hölle; die eine setzt an die Wiege des Menschen einen Engel, den er am Kopfkissen seines Sterbebettes wiederfindet, die andere umgibt seine Schritte mit Dämonen, Gespenstern und unheilbringenden Erscheinungen". Diesen Zwiespalt, diese Zweiseitigkeit der neufranzösischen Romantik brachte Hugo sodann auch in der Praxis durch seine zahlreichen Dichtungen zur Anschauung.[1]) In seiner Lyrik kehrt er sich vorzugsweise der Bejahung, der Lichtseite zu, wogegen seine Romane und

[1]) Lyrik: Odes et Ballades — Les Orientales — Les feuilles d'automne — Les chants du crépuscule — Les voix interieures — Les rayons et les ombres — Les contemplations. — L'art d'être grand-père. — Romane: Han d'Islande — Bug-Jargal — Le dernier jour d'un condamné — Notre-Dame de Paris — Les misérables — Les travailleurs de mer. — L'homme qui rit. — Quatre-vingt treize. — Dramen: Cromwell — Hernani — Marion Delorme — Le roi s'amuse — Lucrèce Borgia — Marie Tudor — Angelo — Ruy Blas — Les Bourggraves. — Satiren: Napoléon le petit — Les châtiments — Le pape. — Epen: La légende des siècles — L'année terrible. — Vermischte Schriften: Littérature et Philosophie — William Shakspeare. — Histoire d'un crime. — Reisewerk: Le Rhin. — Eine gute Verdeutschung von Hugo's sämmtlichen (früheren) Werken, besorgt von Freiligrath und anderen, erschien 1835 fg. Später: V. H. sämmtl. poet. Werke, deutsch von L. Seeger, 1860 fg. (unvollendet).

Dramen die Hinkehrung zur Verneinung, zur Nachtseite charakterisirt. Hugo's eigentliche Bedeutung und Größe als Dichter beruht auf seinen lyrischen Werken. Nachdem er in seinen Oden den rhetorischen Pomp jugendlichen Eifers entfaltet, in seinen Balladen Anklänge mittelalterlicher Romantik widergetönt, in den Orientalen glanzvolle Schildereien von fremden Gegenden, Menschen und Vorfällen entworfen hatte, kehrte er, der Aeußerlichkeiten einer bestechenden, aber oft seellosen Phantastik und einer zwar bewundernswerthen, aber oft hohlen verskünstlerischen Virtuosität sich entschlagend, in den Herbstblättern, den Dämmerungsgesängen, den inneren Stimmen, den Stralen und Schatten, in den Betrachtungen und zuletzt noch in den freilich sehr redseligen Großvatergedichten mehr bei sich selbst ein und vereinigte bald wunderbar innige, zarte und zärtliche, bald in unwiderstehlicher Begeisterung prachtvoll austönende Akkorde, die von den poetischen Anschauungen, Eindrücken und Stimmungen des Naturlebens, des Herzenslebens, des Familienlebens, der Kinderwelt, des Menschenlebens im Allgemeinsten und Besondersten auf einer klangvollen Lyra angeschlagen wurden, zu einer Harmonie, die nur selten von einem Mißton gestört wird und in der That dem Wohllaut eines reichen Glockengeläutes gleicht, womit Hugo seine Lyrik in einem ihrer schönsten Stücke selbst verglichen hat.[1]) Hugo's erste

---

[1]) — — — — — — — — »La cloche et mon âme,
Qu'à son heure, à son jour, l'esprit saint les réclame,
Les touche l'une et l'autre et leur dise: Chantez!
Soudain, par toute, voix et de tous les côtés,
De leur sein ébranlé, rempli d'ombres obscures,
A travers leur surface, à travers leurs souillures.
Et la cendre et la rouille, amas injurieux,
Quelque chose de grand s'épandra dans les cieux!
Ce sera l'hosianna de toute créature!
Oui, ce qui sortira, par sanglots, par éclairs,
Comme l'eau du glacier, comme le vent des mers,
Comme le jour à flots des urnes de l'aurore,
Ce qu'on verra jaillir et puis jaillir encore
Du clocher toujours droit, du front toujours debout,
Ce cera l'harmonie immense qui dit tout!
Tout! les soupirs en coeur, les élans de la foule;
Le cri de ce qui monte et de qui s'écroule;
Le discours de chaque homme à chaque passion;
L'adieu qu'en s'en allant chante illusion;
L'espoir éteint; la barque échouée à la grève,
La femme qui regrette et la vierge qui rêve;
La vertu qui se fait de ce que le malheur
A de plus douloureux hélas! et de meilleur;
L'autel enveloppé d'encens et de fidèles;
Les mères retenant les enfants auprès d'elles;

Romane: Han von Island und Bug-Jargal sind grasse Höllebreugheleien; im erstgenannten steigert sich der hyperromantische Aberwitz bis zur Menschenfresserei. Der letzte Tag eines Verurtheilten gibt eine ergreifende Schilderung der psychischen Folterqualen, welche ein Mensch empfindet, der durch das Richtbeil zu sterben bestimmt ist; das Skalpell, womit der Dichter in der Seele des unglücklichen Mannes wühlt, foltert aber zugleich auch den Leser und von einer ästhetischen Wirkung kann keine Rede sein. Notre-Dame von Paris dagegen ist ein historischer Roman vom höchsten Werthe ungeachtet vieler Auswüchse, die so häßlich sind wie der Buckel des Quasimodo. Hugo hat in diesem Buche nicht nur das Leben des Mittelalters höchst glücklich reproducirt (ich erinnere nur an die kostbaren Volksscenen), sondern er hat auch die Idee des Mittelalters, in der Kathedrale verkörpert, künstlerisch erfasst und in dem hereinbrechenden Konflikt mit der Idee der neuen Zeit zur Anschauung gebracht. Nach dem 2. December von 1851, gegen welchen er einen ehrenwerthen Widerstand versuchte und dessen Schandgeschichte er später geschrieben hat, ins Exil getrieben, unternahm er die Anschauungen, Hoffnungen, Enttäuschungen und Erbitterungen der französischen Socialdemokraten in drei großen Romangemälden, die er „Die Elenden (les misérables)", „Die Meeresarbeiter (les travailleurs de la mer)", „1893 (Quatre-vingt-treize)" und „Der lachende Mann (l'homme qui rit)" betitelte, allseitig künstlerisch zu gestalten, aber ohne dabei die plastische Kraft von Notre-Dame noch einmal erreichen zu können. Einiges, vieles sogar in diesen Romanen ist allerdings so, daß man erkennt, ein Mann von Genius habe es geschrieben; anderes aber ganz verzwickt, um nicht zu sagen verrückt. Die Marotte der französischen Romantiker, Verbrecher und Galeerensträflinge zu Helden hinaufzuidealisiren, kehrt auch hier wieder. Den Hauptkampf mit den Klassikern kämpfte Hugo als Dramatiker, als welcher er durch den Beifall, den sein Hernani, der 1830 zum erstenmal über die Bühne des „Theater français" ging, errang, den Sieg davontrug, wie er später auch die letzte Burg der Klassik, die Akademie,

---

La nuit qui chaque soir fait taire l'univers
Et ne laisse ici-bas la parole qu'aux mers;
Les couchants flamboyants; les aubes étoilées;
Les heures de soleil et de lune mêlées;
Et les monts et les flots proclamant à la fois
Ce grand nom qu'on retrouve au fond de toute voix;
Et l'hymne inexpliqué qui, parmi des bruits d'ailes,
Va de l'air de l'aigle au nid des hirondelles;
Et ce cercle dont l'homme a sitôt fait le tour,
L'innocense, la foi, la prière et l'amour!
Et l'éternel reflet de lumière et de flamme
Que l'âme verse au monde et que Dieu verse à l'âme!«

für die Romantiker erstürmte. In seinen Dramen, vom Cromwell herab bis zu den Burggrafen, diesem tollen Machwerk ohne Sinn und Verstand, spricht Hugo den Gesetzen der Schönheit förmlich Hohn und sucht, im Gegensatze zu der geschleckten Korrektheit der Klassik, die kein Ding bei seinem Namen nannte und den unmittelbaren Ausdruck der Empfindungen mit stereotypen Formeln kastrirte, die Poesie und das dramatische Leben nicht etwa bloß in der Missachtung der drei Einheiten und anderer pseudoklassischer Konvenienzen, sondern und zwar mit Vorliebe in Verhältnissen und Situationen, die oft genug Sitte und Anstand verletzen, in allerlei Gräuel und Unnatur.[1]) In diesen Schauspielen begegnet uns fast immer ein personificirtes diabolisches Princip, herzlos, sarkastisch, finster wirkend, welches die Hauptpersonen ins Verderben hinabzieht, und dieses Hinabziehen geschieht meist in kindischer Weise durch diverse Maschinerieen, Geheimtreppen, Fallthüren und dergleichen, während man die echte Schicksalsidee, die ethische Nothwendigkeit, vermisst. Ich will hier nicht wiederholen, was Börne seiner Zeit über die Tragödie „Der König belustigt sich" gesagt hat, aber es läuft auf das Angeführte hinaus; ebenso tritt uns in Marion Delorme die tragische Willkür und der „rothe Mann" entgegen, in Hernani tödtet ein unnatürlich gesteigerter Begriff von Ehre — kurz, es sind rechte dii ex machina, welche in Hugo's Tragödien regieren, und der Zufall spielt darin seine anmaßliche Rolle. Wo aber statt der verkünstelten Handlung der schöne Fehler lyrischer Ergüsse eintritt, da erweis't sich der Dichter oft erhaben und immer bedeutend. In seinen satirischen Auslassungen, wovon die eine (»Napoléon le petit«) in Prosa, die andere (»les châtiments«) in Versen geschrieben ist, verliert Hugo nicht selten die künstlerische Herrschaft über seine Entrüstung. Aber man muß auch sagen, daß diese fulminanten Ergüsse mitunter eine wunderbar ergreifende Erhabenheit des Zornes und der Trauer erreichen und ihrem Schöpfer den Ehrentitel eines Juvenal des zweiten Empire unbedingt sichern.[2]) Die spätere satirische

[1]) Als Hugo endlich im Jahr 1841 in die Akademie eingeführt wurde, sagte Salvandy in seiner Begrüßungsrede zu ihm: »Vous avez introduit l'art scénique (l'arsénique) dans notre littérature« — einer der boshaftesten, aber auch gerechtesten aller Calembourgs, die je gemacht wurden.

[2]) Zu den schlagend-witzigsten der »Châtiments« gehört wohl die »Chanson« (liv. V, 2): —

»Un jour Dieu sur la table
Jouait avec le diable
Du genre humain haï;
Chacun tenait sa carte,
L'un jouait Bonaparte
Et l'autre Mastaï.

Un pauvre abbé bien mince,
Un méchant petit prince,
Polisson hasardeux!
Quel enjeu pitoyable!
Dieu fit tant que le diable
Les gagna tous les deux.

Dichtung „Der Papſt“ kommt den früheren bei weitem nicht nahe. Hugo's Weltlegende (»la légende des siècles«) iſt ein durch glänzende Einzelnheiten anziehender Verſuch, die Weltgeſchichte zu einem Epos zu geſtalten oder, wie ſich der Dichter in der Vorrede ausdrückt, „die Menſchheit zu ſchildern in einem cykliſchen Werke, ſie zu malen in einer Reihe von Bildern in allen ihren Beziehungen, unter dem Geſichtspunkte der Geſchichte, der Sage, der Philoſophie, der Religion, der Wiſſenſchaft, welche Momente ſich alle zuſammenfaſſen in einer unendlichen Bewegung aufwärts zum Licht“. Was das Wuth-, Schimpf- und Revanche-Epos »L'année terrible« betrifft, ſo iſt es, etliche gute Einfälle und einige Glanzphraſen ausgenommen, nur ein Schaufenſter, in welchem die von den deutſchen Siegen bis ins Herz getroffene franzöſiſche Nationaleitelkeit hugo'ſchen Bombaſt in der groteſkeſten Zuſammenhäufung ausgeſtellt hat. In der Geſchichte des 2. Decembers (»Histoire d'un crime«) ſind manche Aufhellungslichter in die Nacht jenes Frevels hineingeſtellt. Hätte Hugo's Eitelkeit es nur unterlaſſen können, ſeine eigene liebwerthe Perſon zum überall ſich vordrängenden Mittelpunkt der Darſtellung zu machen. Das wirkt dann mitunter geradezu komiſch. Denn der Dichter weiß unſere Spannung gar hoch zu ſteigern, ſo daß man immer erwartet: jetzt muß etwas Großes geſchehen. Aber es geſchieht nichts und in Ermangelung von Thaten, welche er thun wollte, aber nicht konnte, blieb ihm nichts anderes übrig, als ſeine Worte wortreich zu beſchreiben.

Die romantiſche Schule iſt noch zu keinem rechten Abſchluſſe gediehen, der ſie als eine fertige hiſtoriſche Erſcheinung zu betrachten berechtigte, und da die am Haupt derſelben, an Hugo, wahrgenommenen guten und ſchlechten Eigenſchaften im Allgemeinen die ſämmtlicher Romantiker ſind, ſo können wir uns wohl enthalten, hier allzu ſehr ins Detail einzugehen, und begnügen uns, auf die hervorragendſten Vertreter der jungen Literatur hinzuweiſen. Hugo zunächſt, ihn an künſtleriſcher Beſonnenheit ſogar übertreffend, ſteht Alfred de Vigny (1798—1863), der im epiſch-lyriſchen Gedichte (Le corne, la neige, la Frégatte la Sérieuse, Dolorida etc.) wie im Roman (Cinq-Mars, Servitude et grandeur militaire) Ausgezeichnetes geleiſtet und überdies das Verdienſt hat, mittels trefflicher Ueberſetzung einiger Werke Shakſpeare's den Franzoſen dieſen Dichter endlich in edlerer Geſtalt vorgeführt zu haben, als es früher Ducis zu thun vermocht hatte. Einer der rüſtigſten

---

Prends! cria Dieu le père.
Tu ne sauras qu'en faire!
Le diable dit: erreur!
Et, ricanant sous cape,
Il fit de l'un un pape,
De l'autre un empereur.«

Vorkämpfer der literariſchen Bewegung der 20ger und 30ger Jahre, ohne jedoch an den Exceſſen der Romantik ſich zu betheiligen, war C. A. Sainte-Beuve (1804—69), welcher ſeine erſten dichteriſchen Verſuche unter dem Namen Joſeph Delorme veröffentlichte. Die Lyrik ſeiner »Consolations« (1830) iſt gedankenreich und zart, aber ſchwunglos, ſeine poetiſche Erzählung „Schulmeiſter Jean“ idylliſch angehaucht und formſauber, ſein Roman »Volupté« voll feiner Beobachtung. Jedoch überwiegt ſeine Bedeutung als Kritiker und Literaturhiſtoriker ſeine dichteriſche weit und ſeine »Critiques et portraits littéraires«, ſeine »Nouveaux portraits littéraires«, ſeine »Portraits des femmes«, ſeine »Histoire de Port-Royal« und ſeine »Causeries du lundi« gehören zu den beſten kulturgeſchichtlichen und kunſtphiloſophiſchen Büchern ſeines Landes. Ueber die beiden Brüder und Lyriker Emil und Antony Deschamps hinweg erhob ſich Edgar Quinet (1803 bis 1875) zu umfaſſenderer Thätigkeit und größerem Ruf. Das Studium der deutſchen Literatur hat augenſcheinlich auf ſein Dichten gewirkt. Zunächſt freilich mehr verwirrend als erleuchtend. Zeuge deſſen ſein dramatiſirtes Erſtlingswerk „Ahaſverus“, welches er ein Myſtère betitelte. In dieſem Monſtrum von Drama treten der ſtraßburger Münſter und ähnliche Perſonen ſprechend und handelnd auf. Maßvoller iſt eine zweite Dichtung, „Prometheus“, in welchem Quinet den Verſuch machte, Hellenismus und Chriſtianismus zu verſchmelzen. In ſeinem dritten großen Gedicht „Napoleon“, huldigte er der liberalen Modethorheit, den großen Menſchenwürger mit romantiſchem Brillantfeuer zu beleuchten. Später hat Quinet der Hiſtorik ſich zugewandt und ſeine »Epoques chevaleresque du XIIe siècle«, ſeine »Campagne de 1815« und ſeine »Revolution française« müſſen als ſehr ehrenwerthe Arbeiten anerkannt werden. Ein Vollblutromantiker comme il faut iſt Theophil Gautier (1807—1872), welcher in der Theorie einem abſtrakten Kunſtduſel huldigte, wie einen ſolchen auch die deutſche Romantik aufgebracht hatte, und in der Praxis den Grundſatz beſtätigte: Je verrückter, deſto ſchöner. Gautiers »Poésies«, »Contes« und »Nouvelles« ſind ein Tollhaus, in welchem eine Unzahl von närriſchen Methaphern und wahnwitzigen Hyperbeln ſich herumtummeln.

Zu dem ſogenannten „heiligen Bataillon“ der franzöſiſchen Neuromantik wurde auch Alfred de Muſſet (1810—1857) gezählt, welcher dieſer literariſchen Umwälzung ein Talent erſten Ranges zubrachte[1]). Leider hat er es, wie Geſundheit und Leben, vergeudet, was um ſo mehr zu beklagen, da er, wie keiner ſeiner Mitſtrebenden, das Zeug hatte, die romantiſchen Probleme in die Sphäre der Kunſt zu erheben. Denn nicht allein war

[1]) Alfred de Muſſet, von Paul Lindau, 1877. Biographie de A. de Musset, par Paul de Musset, 1877.

elementarer Geiſt der Poeſie in ihm, ſondern auch beſaß er einen außerordentlichen Formſinn, und an einfacher Kraft und Eleganz der Sprache, an Reinheit und Feinheit des Stils kommt ihm keiner der Romantiker nahe. Sein Versbau iſt bewundernswerth und ſeine Proſa von durchſichtiger Klarheit. Da, wo er nichts ſein wollte als er ſelbſt, iſt ihm Schönes gelungen. So in mehreren ſeiner geiſtvollen und graziöſen kleinen Dramen (»Proverbes«), in einigen Novellen und in dem Roman »Confession d'un enfant du siècle«, einer Dichtung, welche als ein höchſt merkwürdiger Beitrag zur Geſchichte der franzöſiſchen Geſellſchaft hochgehalten werden muß. Muſſets Lyrik tönt am reinſten, reichſten und vollendetſten in ſeinem elegiſchen Cyklus »Les nuits«; insbeſondere iſt »La nuit de décembre« eine Perle. Leider hat ſich dieſes große Talent vom Byronismus überwältigen laſſen, ſo ſehr, daß er es unternahm, den Byron zu überbyroniſiren. Zeugen hievon ſind ſeine »Contes d'Espagne et d'Italie« (Don Paez — Les marrons du feu — Portia), worunter ſich aber doch auch wieder ein Juwel vorfindet, die vier prächtigen Romanzen »L'Andalouse«. Auch die ſpäteren poetiſchen Erzählungen »Mardoche«, »Le saule«, »La coupe et les lèvres«, »Namouna«, »Rolla« leiden ſo ſehr an Ueberbyroniſirung, daß man beim Leſen dieſer ſtrohrenommiſtiſchen Ueberſpanntheiten und Kyniſmen oft den „Renommirfuchs" eines deutſchen Studentenkorps reden zu hören glaubt. Im Ganzen iſt Muſſet ſehr geeignet, uns zu verdeutlichen, warum man die franzöſiſche Neuromantik eine „Literatur der Verzweiflung" genannt hat. Denn die Summe ſeines Denkens und Dichtens war: Wir können nicht mehr glauben, hoffen und lieben; um aber die große Krankheit des Daſeins mit würdiger Faſſung und Ergebung zu tragen, ſind wir zu ſelbſtſüchtig und genußſüchtig; ſtürzen wir uns alſo aus dem Zweifel in die Orgie: —

»O mon siècle! est-il vrai que ce qu'on te voit faire
Se soit vu de tout temps? O fleuve impétueux!
Tu portes à la mer des cadavres hideux;
Ils flottent en silence, — et cette vieille terre
Qui voit l'humanité vivre et mourir ainsi,
Autour de son soleil tournant dans son orbite,
Vers son père immortel n'en monte pas plus vite,
Pour tâcher de l'atteindre et de s'en plaindre à lui.
Eh bien, lève-toi donc, puisqu'il en est ainsi,
Lève-toi, les seins nus, belle prostituée,
Le vin coule et pétille, et la brise du soir
Berce tes rideaux blancs dans ton joyeux miroir.
C'est une belle nuit, — c'est moi qui l'ai payée.
Le Christ à son souper sentit moins de terreur
Que je ne sens au mien de gaîté dans le coeur.
Allons! vive l'amour que l'ivresse accompagne!

Que tes baisers brûlants sentent le vin d'Espagne!
Que l'esprit du vertige et des bruyants repas
A l'ange du plaisir nous porte dans ses bras!
Allons! chantons Bacchus, l'amour et la folie!
Buvons au temps qui passe, à la mort, à la vie!
Oublions et buvons; — vive la liberté!
Chantons l'or et la nuit, la vigne et la beauté.« (Rolla, 3.)

Glücklicherweiſe zog die Romantik nicht alle Poeten in ihren ſinnverwirrenden Reigen hinein. Weniger von ihr berührt und beſtimmt zeigen ſich die Volksdichter Emil Debraux, der Bäcker Jean Reboul und der Schriftſetzer Hegeſippe Moreau, ſowie die dichtenden Frauen Marceline Desbordes-Valmore, Amable Taſtu, Eliſe Mercoeur, Sophie Gay und ihre Tochter Delephine Gay, welche letztere, die Frau des bekannten publiciſtiſchen Seiltänzers und Taſchenſpielers Emile Girardin, mittels der pikanten Komödie »Lady Tartuffe« (1852) den Höhepunkt ihres Rufes erreichte. Fern der romantiſchen Schule ſtand Eugène Scribe (1791—1861), welcher 40 Jahre lang die franzöſiſche Bühne beherrſchte und den Beſitz dieſer Herrſchaft inſofern verdiente, als er unbeſtritten der Meiſter des echtfranzöſiſchen „Konverſationsſtückes“ geweſen iſt — (die drei beſten ſeiner zahlloſen Stücke ſind »Une chaine«, »La camaraderie« und »Le verre d'eau«). Scribe war aber zugleich der gewandteſte und glücklichſte „Faiſeur“ des modernen literariſchen Induſtrialismus der Franzoſen, ein Faiſeur, der in Vaudevilles, Operntexten und Novellen „machte“ und ſich durch die literariſche Induſtrie der Firma Scribe und Komp. zum mehrfachen Millionär gemacht hat. Solche Induſtrieritter der Literatur waren auch Jules Janin, der ſtets fingerfertige, aber unendlich ſeichte Feuilletonsſchwätzer, und Alexander Dumas der Aeltere (1803—70), Romanfabrikant und Dramenhändler en gros, welcher ein urſprünglich ganz gewaltiges Talent der Erfindung, Gruppirung und Koſtümirung in hundert Romanſuppen und dramatiſchen Ragouts verpuffte, eine Weile europäiſcher Berühmtheit genoß und ſo beliebt war, daß die urtheilsloſe Menge ſelbſt ſeine liederlichſten oder verrückteſten, ja ſo zu ſagen unmöglichen Fabrikate, wie z. B. einen »Comte de Monte-Christo«, mit Heißhunger verſchlang. Beſſer begründet war jedenfalls die Gunſt, welche das europäiſche Publikum dem Roman »Les trois mousquetaires« ſchenkte, der beſten Hervorbringung von Dumas. Seine unerſchöpfliche Erfindungsgabe, ſeine blendende Effektmalerei erſchienen hier auf ihrer Höhe. Die unendlichen Fortſetzungen der drei Muſketire, »Vingt ans après und »Le comte de Bragelonne«, fielen aber ſchon bedeutend ab. Neben Dumas, der ſo ziemlich die ganze antike und moderne Weltgeſchichte dramatiſirt und romantiſirt hat, ſchrieben hiſtoriſche Dramen und Romane Ludovic Vitet (»Scènes historiques«), Paul Lacroix, Frédéric Soulié, Paul de Muſſet, der Vicomte d'Arlincourt und

Prosper Merimée. Der letztgenannte, Merimée (1803—1870), welcher beim Beginne seiner literarischen Laufbahn die Lesewelt mittels seines »Théâtre de Clara Gazul« so hübsch mystificirte, steht hinsichtlich der Genialität und Formvollendung in der Vorderreihe französischer Autoren des 19. Jahrhunderts. Als Novellist überragt er alle. Seine Novellen »Colomba« — »Tamango« — »Carmen« — »Lokis« — »Djoumane« u. a. sind bleibende Kunstwerke, sein historischer Roman »Chronique des Charles IX.« ist ein meisterlicher. Auch seine historische Monographie über den falschen Demetrius (»Une épisode de l'histoire de la Russie«) muß als auf tüchtige Forschung basirt und mit vollendeter Eleganz geschrieben gerühmt werden. Im psychologischen Roman thaten sich hervor, an die Bildungselemente einer früheren Zeit erinnernd, die Herzogin von Duras, De Maistre und Saintine; im sittenschildernden Masson, Gozlan, Raymond, De Custine, De Foudras, die Vicomtesse Dash, Alphonse Karr, Paul Féval, Gondrécourt, Jules Sandeau und Paul de Kock, der Meister des modernen pariser Zotenstils und deßhalb das Entzücken des vornehmen und geringen Lesepöbels; ferner der sittlich-ernste, gegen viele seiner schriftstellernden Landsleute so vortheilhaft abstechende Emile Souvestre, der tiefgemüthliche, feinhumoristische Genfer Rudolf Toepffer und endlich der geniale Honoré Balzac (1799—1850), welcher die Anatomie der Herzen, besonders der weiblichen, und die Physiologie der Gesellschaft verstand, wie sie nicht sobald wieder Einer verstehen wird, und der, mutatis mutandis, für das Frankreich des Julikönigthums das gewesen ist, was Lukian und Petronius für die römische Kaiserzeit waren[1]). Der Seeroman wurde durch Jol, Corbière und De la Landelle eingeführt, ist jedoch hauptsächlich durch die phantasiereichen und originellen, aber zu ausschließlich im Gräßlichen, Nervenfolternden sich gefallenden Jugendarbeiten von Eugène Sue (Atar Gull, Plick et Plock, le Salamandre, la Vigie, le Commandeur de Malte) zu einem beliebten Zweige der Novellistik geworden. Sue (1804—1857) gelangte später durch seine vielbändigen Sitten- oder, wenn man lieber will, Unsittenromane zu einem Weltrufe und zwar merkwürdiger Weise nicht etwa durch seine zwei besten, künstlerisch vollendetsten Bücher (Arthur, Mathilde), sondern durch seine »Mystères de Paris«, seinen »Martin« und seinen »Juif errant«, Bücher, in welchen die weltverpestende Kloake des modernen Babylons mit raffinirter Schadenfreude aufgedeckt ist. Als Sue mit seinem letzten bedeutenderen Werke hervortrat, den »Mystères du peuple«, einer im Ganzen trotz der fabelhaften Auswüchse im Einzelnen großartigen Komposition, war sein

[1]) Gesammtausgabe seiner Schriften unter dem Titel »La comédie humaine«, 17 vols. (1842—48).

Ruf bereits wieder im Sinken. Urtheilsfähige haben Sue als Repräsentanten des socialen Romans überhaupt jeder Zeit weit tiefer gestellt als Georges Sand, unter welchem Namen einer der vorragendsten literarischen Charaktere des 19. Jahrhunderts vor uns tritt und der um so mehr eine einlässlichere Betrachtung in Anspruch nimmt, als sich in ihm alle die verschiedenen Richtungen und Strömungen der jungfranzösischen Literatur darstellen.

Im Jahre 1832 erschien zu Paris ein Buch, welches den anspruchslosen Titel: „Indiana von Georges Sand" führte und außerordentliches Aufsehen erregte. Alle Leidenschaften und Zerwürfnisse, alle Schmerzen und Konflikte, alles Elend und alles Sehnen, alles, was die moderne Gesellschaft bewegt, war hier zu einem Gemälde vereinigt, das mit den einfachsten Mitteln die höchste Wirkung erreichte, in der Wahrheit seiner Ideen bis zum Schrecken ergreifend, in seiner Form vollendet war. Dieses Buch fiel wie ein markdurchschneidender Nothschrei in die Fragen und Ereignisse des Tages herein. Sein Verfasser war mit einmal in den Kreis der Berühmtheiten Frankreichs versetzt. Und wer war dieser Autor, der in die tiefsten Abgründe des menschlichen Herzens hinabgestiegen und der die Räthsel und Geheimnisse desselben mit einem so durchdringenden Verstand zu beleuchten wußte? Wer war dieser Schriftsteller, der die Probleme der Gegenwart mit so sicherer Hand in die Sphäre der Kunst erhob? Eine Frau. Georges Sand war und hieß im Leben Aurore Dudevant. Die große Schriftstellerin, geboren am 5. Juli 1804 in Paris, hat ihr Leben in ausführlichen, vielleicht zu ausführlichen Memoiren beschrieben (»Histoire de ma vie«) und dürfen wir daher ihre Jugendschicksale, ihre häuslichen Verhältnisse, ihren unglücklichen Eheversuch als bekannt voraussetzen[1]). Sie kam im Jahr 1831 aus dem Berry arm und bloß nach Paris und begann, um ihre Existenz zu fristen, für das Journal „Figaro" zu schreiben. Ihr erstes Werk „Rose und Blanche", welches sie gemeinschaftlich mit ihrem Freunde Sandeau, aus dessen Namen sie ihren Autornamen bildete, geschrieben haben soll, ging ganz unbemerkt vorüber, obgleich schon einzelne Grundtöne der poetischen Wirksamkeit Georges Sands darin angeschlagen waren. Mit den Bedürfnissen des Lebens einen harten Kampf ringend, schrieb hierauf Aurore die „Indiana" und gewiß wird es diesem künstlerisch vollendeten

[1]) Der mitunter sehr in die Breite gehenden Redseligkeit ungeachtet, welche die Sand in ihrer elfbändigen Selbstbiographie entfaltete, fand sie dennoch aus naheliegenden Gründen für gut, gar manches zu verschweigen. So die wirkliche Geschichte ihrer Liebschaft mit Alfred de Musset, einer Liebschaft, deren in Venedig eingetretene Katastrophe den Dichter zur Absynthflasche getrieben haben soll. Aurore Dudevant suchte sich nach Mussets Tod reinzuwaschen und zwar mittels der Erzählung »Elle et lui« (1859), worauf sie aber Paul de Musset, der Bruder Alfreds, mit seiner Gegenerzählung »Lui et elle« drastisch abtrumpfte.

Werke niemand anmerken, daß es unter dem Drucke bleierner Sorgen verfaßt wurde. Der Erfolg des Buches, wofür mit Noth ein Verleger gefunden wurde, machte ihren bedrängten Umständen ein Ende. Sie führte und gewann dann auch den Trennungsproceß gegen ihren Mann, durfte ihre Kinder zu sich nehmen und erhielt ihr Vermögen zurück, worunter ein Landgut im Berry, welche Provinz, wie die Marche und das Bourbonnais, vielfach die Lokalität ihrer Dichtungen abgibt. Auf diesem Landgute, abwechselnd mit Paris, oder auf Reisen hat sie fortan und bis zu ihrem am 8. Juni 1876 zu Nohant erfolgten Tode gelebt, mit Vorliebe die Schweiz und Italien durchstreifend. Venedig spielt in ihren kleineren Novellen eine große Rolle. Auch nach den von den Füßen der Modetouristen noch verschonten balearischen Inseln hat sie sich gewagt und um der Gesundheit ihres jungen Sohnes willen ein halbes Jahr auf Minorka zugebracht, wovon ihr „Ein Sommer im Süden von Europa" die Erinnerung bewahrt. Andere Erinnerungen an die von ihr gesehenen Länder finden sich zerstreut in ihren „Briefen eines Reisenden", welche in mancher Beziehung ein Seitenstück zu Rousseau's Bekenntnissen abgeben. Ihre schriftstellerische Fruchtbarkeit erscheint um so außerordentlicher, je mehr man die kunstvolle Durcharbeitung und den Stil ihrer Werke ins Auge faßt, diesen Stil, wie seit Rousseau in Frankreich keiner mehr geschrieben wurde [1]). Georges Sands Autorschaft ist ein Hilferuf der am Rande des Verderbens schwebenden Gesellschaft. Auf die Unnatur, Zerfressenheit und Ungerechtigkeit derselben basirt die Dudevant ihre Poesie. In dem großen Processe, welchen in unsern Tagen die Vernunft gegen verrottete gesellschaftliche Einrichtungen führt, ist diese Dichterin, vornehmlich in ihren früheren Werken (Indiana und Valentine), als unerbittlicher und zornvoller Anwalt ihres Geschlechtes

[1]) In ununterbrochener Folge erschienen: Rose et Blanche — Indiana — Valentine — Simon — André — Leone Leoni — Jacques — Lélia — Lettres d'un voyageur — Spiridion — Mauprat — Les maîtres mosaïstes — La dernière Aldini — L'Uscoque — Pauline — La marquise — Le secretaire intime — Metella — Mattea — Lavinia — Un été au midi de l'Europe — Les sept cordes de la lyre — Les Mississipiens — Horace — Le compagnon du tour de France — Consuelo — La comtesse de Rudolstadt — Jeanne — Le meunier d'Angibault — Isidora — Teverino — Le péché de Monsieur Antoine — La mare au diable — Lucrezia Floriani — Le Piccinino — François le champi — La petite Fadette — Le château des désertes — Monny Robin — Melchior — Le marquis de Villemer (womit 1861 die Reihe der Spätlingsromane begann) — Mademoiselle de Quintinière — Laura — La confession d'une jeune fille — Monsieur Sylvestre — Le dernier amour — Mademoiselle Merquem — Pierre qui roule. Des Streitromans »Elle et lui», einer mißlungenen oratio pro domo, ist schon gedacht worden. Mit ihren dramatischen Versuchen — Cosima — Le démon du foyer — Le pressoir — Maître Favilla — Claudie u. a. hatte die Dichterin wenig oder gar kein Glück.

aufgestanden, als dessen Tugend sie die Liebe bezeichnet (»l'amour c'est la vertu de la femme«). Als Refrain ihrer damaligen Thätigkeit kann ihr Ausruf gelten: „Arme Frauen, arme Gesellschaft, wo das Herz keine wahre und wirkliche Freude findet, außer in dem Vergessen aller Pflicht und aller Vernunft!" Ihr Kampf für die gesellschaftliche Berechtigung der Frauen konnte aber natürlich nicht in trockenem Theoretisiren, in dürrem Raisonnement bestehen. Sie war Dichter und als solcher suchte sie die Wahrheit und Richtigkeit ihrer Gedanken durch Hinstellung von Verhältnissen und Charakteren zu erweisen, wie sie überall in Fülle sich vorfinden mögen, wie sie aber noch niemand mit so plastischer Schärfe aus dem gesellschaftlichen Rahmen hervortreten ließ. Das Problem einer Verbesserung der Verhältnisse des weiblichen Geschlechtes erweiterte sich in dem Geist unserer Schriftstellerin bald zu dem einer socialen Reform überhaupt, deren Nothwendigkeit ihr zweifellos erschien[1]). So wurde sie, wie man sie bezeichnend genannt hat, zum Dichter der socialen Uebel und hat durch ihre Darstellungen derselben nicht wenig dazu beigetragen, sie in ihrer ganzen Furchtbarkeit und Abscheulichkeit aufzuzeigen. Hier galt es aber, nicht in behaglicher Sorglosigkeit über die Schlünde, welche durch die Zeitfragen allüberall vor uns geöffnet werden, hinzugaukeln, sondern in diese Schlünde niederzusteigen, dem angstvoll ringenden und oft fieberisch, wahnwitzig sich gebarenden Zeitgeist an den Puls zu fühlen und das Ohr an sein ungestüm pochendes Herz zu legen. Um die Wirkungen der gesellschaftlichen Schäden ganz zu verstehen und verstehen zu machen, mußte ihren Ursachen bis an die Wurzeln nachgegangen werden und Georges Sand schrak nicht davor zurück, diesen Gang zu wagen, der wohl nicht weniger schrecklich als der des Dante durch die Regionen des Inferno. Auf diesem herben Gange, wo die Dichterin überall Gott und den Himmel sucht und statt dieser nur den Zweifel und infernalische Verzweiflung findet, mag ihr der ingrimmige Aufschrei über der Menschen Niedertracht entschlüpft sein: „Worüber beklagt sie sich, die gichtische, bissige Kreatur? Was will sie, wem zürnt sie, warum wälzt sie sich auf der Erde und wühlt in dem Schlamm des Lebens? Warum verlangt sie unaufhörlich, mit dem Thiere sich vergleichend, thierische Genüsse und weßhalb dieses wilde Gebrüll, diese thörichten Klagen, wenn ihre groben Bedürfnisse nicht befriedigt werden? Warum hat sie sich eine ganze materielle Existenz gebildet, in welcher ihr geistiger Theil von selbst erlischt? Ach, daher ist alles Uebel gekommen, das sie verzehrt! Kybele, die wohlthätige Amme, hat unter den glühenden Lippen ihre Brüste vertrocknen sehen. Ihre

[1]) »Parce que du choc immense, épouvantable, de tous les intérêts égoïstes doivent naître la nécessité de tout changer« — bemerkt sie nicht unrichtig irgendwo in ihrem »Meunier d'Angibault«.

vom Fieber und Schwindel ergriffenen Kinder haben sich mit monströser Eifersucht um den mütterlichen Busen gestritten. Einige nannten sich die Erstgeborenen der Familie, die Fürsten der Erde, und neue Rassen sind aus dem Schoße der Menschheit aufgeschossen, privilegirte Geschlechter, die einen himmlischen Ursprung und ein göttliches Recht in Anspruch nehmen, während sie im Gegentheil Gott verleugnen, Gott, der sie aus dem Schlamme der Lüderlichkeit und aus dem Schmutze der Habsucht entstehen sah. Und die Erde wurde wie ein Landgut getheilt. Sie, die sich gleich einer Göttin verehrt gesehen hatte, sie ist eine käufliche Waare geworden, ihre Feinde haben sie erobert und zerstückt. Ihre wahren Kinder, die einfachen Menschen, welche auf natürliche Weise leben können, sind nach und nach immer enger eingeschlossen und verfolgt worden, bis die Armuth ein Verbrechen und eine Schande ward, bis die Nothwendigkeit aus den Unterdrückten die Feinde ihrer Feinde gemacht hat und man der gerechten Vertheidigung des Lebens den Namen Diebstahl und Raub, der Sanftmuth den Namen Schwäche, der Unschuld, den der Unwissenheit, der Usurpation den Namen Ruhm, Macht und Reichthum gegeben hat. Da ist denn die Lüge in das Herz der Menschen getreten und sein Verstand hat sich so verdunkelt, daß er vergessen hat, es lebten zwei Naturen in ihm. Die vergängliche Natur hat die Bedingungen ihres Daseins im Schoße der Gesellschaft so schwierig gefunden, hat aus so vielen Quellen des Irrthums getrunken, sich so viele Bedürfnisse geschaffen, welche ihrer Bestimmung zuwider sind, hat sich so sehr trüben und umgestalten lassen, daß das menschliche Leben nicht mehr Zeit genug für das geistige Leben hat. Alles, die Absichten, die Bedürfnisse und die Sehnsucht des Menschen, ist darauf beschränkt, der Lust des Körpers genugzuthun, d. h. reich zu werden. Und dahin sind wir jetzt leider gekommen. Die Menschen, welche weniger empfänglich für die Annehmlichkeiten eines gut besetzten Tisches, für reiche Kleider und die Vergnügungen der Civilisation sind, sie sind jetzt so selten, daß man sie zählen kann. Man verachtet sie als Narren, man verbannt sie aus dem gesellschaftlichen Leben, man nennt sie Dichter." Nachdem die Sand durch ihre Romane Indiana, Valentine, André, Leone Leoni ihre oppositionelle Autorstellung geschaffen hatte, warf sie mit Veröffentlichung von zwei neuen, Jacques und Lelia, der Gesellschaft entschieden den Fehdehandschuh hin. Die Lelia insbesondere setzte allen Ingrimm der entrüsteten Heuchelei und des Zelotismus gegen die Dichterin in Bewegung. Die von Wahn und Selbsttäuschung verblendeten Augen der Zeitgenossen erschauderten vor dem Abgrund, welchen die poetische Macht dieser Frau vor ihnen aufriß, und sie suchten ihr Grauen, den Missmuth über ihre Entlarvung durch Beschimpfungen an der modernen Sibylle auszulassen, welche so kühn den Mantel der Lüge von der Fäulniß der Gesellschaft hinwegzogen. Die „Reisebriefe" enthalten rührende Klagen

über die Feindseligkeiten, welche die Verfasserin erfahren; sie sind das Erzeugniß eines Zeitabschnittes, wie er in dem Leben nicht nur jedes bedeutenden Dichters, sondern jedes strebsamen Menschen überhaupt manchmal eintritt. Der kräftigste Geist wird da momentan an sich irre, mißtraut seiner Kraft und seinem Streben, erstaunt selber über die Kühnheit, womit er einen andern Pfad eingeschlagen hat als die ausgetretenen Geleise der Gewöhnlichkeit, und bedarf einer kurzen Ruhezeit, um den erwählten Pfad weiter zu verfolgen. Diese Periode war für die Sand die Zeit, in welcher sie ihre Mosaikarbeiter ihre letzte Aldini und die übrigen in den Kreis dieser Arbeiten gehörenden Novellen verfaßte, welchen vorzugsweise italische Scenerie zum Hintergrunde dient. In diesen Werken ließ sie ganz den Künstler, den Dichter schalten; der Denker trat mehr zurück. Er sammelte sich zu neuen Geistesthaten. Hierbei war der Verkehr mit Pierre Leroux, den die Dichterin ihren Freund und Bruder durch das Alter, ihren Vater und Lehrer durch Tugend und Wissenschaft nennt, noch mehr aber der mit La Mennais von großem Einfluß auf sie. Félicité Robert de La Mennais (1782—1854), der alle Phasen vom blind hierarchischen Glauben bis zum skeptischen Nihilismus durchlaufen, der als römischer Priester begonnen, um Republikaner und Demokrat zu werden, der aus der Sklaverei zur Freiheit und durch diese zur Liebe und Humanität gelangt war, der durch seine mit der Glut und Macht der hebräischen Prophetie geschriebenen Bücher (»Paroles d'un croyant« — »Le livre du peuple« — »La moderne esclavage«), welche, obzwar mit der zornbebenden Stimme des Hasses, ein Evangelium der Gerechtigkeit und Bruderschaft verkünden, auf die junge Literatur Frankreichs überhaupt von großer Bedeutung wurde, mußte auch die Sand mächtig anregen. Sein religiöser Demokratismus spiegelte sich von jetzt an in den Schriften der Sand wider und sie will das Gebäude der freien Zukunft auf die Idee der christlichen Liebe basirt wissen. Dies ist in einem ihrer merkwürdigsten Bücher, im „Spiridion", der Fall, wo auf wundersam ergreifende Weise gezeigt wird, wie ein hoher Geist und ein edles Herz durch alle Pein, durch allen Jammer des Durstes nach Wissen, des Zweifels, des Unglaubens, der Verzweiflung und der Gleichgiltigkeit zu einer geläuterten Ueberzeugung, zu einer freudigen Gewißheit, zu einer zugleich vernünftigen und christlichmoralischen Weltanschauung hindurchdringt, durch deren Bethätigung, sei es als Religion, sei es als Politik, die sociale Reform vollbracht werden könne. Auf diesem im Spiridion von ihr errungenen Boden schritt nun die Sand, nachdem sie als Uebergangswerk, als Brücke zu positiveren Leistungen, den „Horace" geschrieben hatte, zur Ausführung von zwei großen Werken, welchen die leitende Idee des Spiridion als Seele innewohnt. Ich meine die „Consuelo" und deren Schluß, die „Gräfin von Rudolstadt". Die Consuelo war zwar augenscheinlich ursprünglich als

ein Kunſtroman angelegt, allein im Verlaufe der Dichtung drängten ſich die zeitbewegenden Ideen der Verfaſſerin unabweislich auf und traten dann in der Gräfin von Rudolſtadt noch ſichtbarer als Angelpunkt hervor und ſo iſt ſie denn auch hier ihrem Beruf, ſocialer Dichter zu ſein, treu geblieben. Daneben hat ſie uns durch dieſe beiden Werke Gelegenheit gegeben, ihre Fähigkeit, ſich in fremdartigen Verhältniſſen einheimiſch zu machen, ſowie ihre hiſtoriſche Porträtirungskunſt zu bewundern. Aber daß ſie von der ſonſtigen Einfachheit ihres romantiſchen Apparats abging, das rächte ſich beſonders in dem letztgenannten Werk ſtark an ihr. Die komplicirte Maſchinerie deſſelben, das gehäufte Romanhafte erſcheinen zu ſehr als bloße Aeußerlichkeiten, die Geheimbündlerei als ein Ding, in welches ſie keine rechte Nothwendigkeit und Innerlichkeit zu bringen weiß. Dagegen hat ſie die Heldin der beiden Romane, Conſuelo, zu einem Liebling aller hochſinnigen Gemüther und edlen Herzen gemacht und in dem Gemälde, welches ſie von der Flucht Conſuelo's mit Joſeph Haydn aus Böhmen nach Wien und von dem Aufenthalte der Flüchtlinge in dem Hauſe des öſterreichiſchen Kanonikus entwirft, das unvergleichliche Meiſterſtück eines modernen Idylls geliefert. Den Gedankenkreis, welchen ſie in den zuletzt genannten Büchern in die höhern Regionen der Geſellſchaft eingeführt, hatte ſie ſchon vorher und in noch beſtimmterer Weiſe inmitten des Volkes entwickelt, indem ſie den Roman „Der franzöſiſche Handwerksburſche" ſchrieb, ein auch durch ſeine rein poetiſchen Schönheiten — ich erinnere nur an die herrliche Scene, wo die Gräfin Iſeult dem Schreiner Pierre ihre Liebe geſteht — ausgezeichnetes Buch, dem ſich „Johanna", der „Müller von Angibault", die „Sünde des Herrn Antoine" und die „Teufelspfütze" anſchloſſen. „Man könnte," ſagte ſie in der Vorrede zu der letztgenannten Erzählung, „eine ganz neue Literatur von wahrhaften Volksſitten ſchaffen, welche von den höhern Klaſſen noch ſo wenig gekannt ſind. Dieſe Literatur beginnt unter dem Volke ſelbſt und wird in kurzer Zeit an's Tageslicht treten. Hier wird ſich die romantiſche Muſe— (romantiſch im ſand'ſchen Sinne) — wieder ſtählen, die ſo außerordentlich revolutionär iſt und ſeit ihrer Erſcheinung im Buchſtaben ihren Weg und ihre Familie ſucht. Bei dem ſtarken Geſchlechte des Volkes wird ſie die geiſtvolle Jugend finden, der ſie bedarf, um einen neuen Aufſchwung zu nehmen." Sechs weitere Werke der Sand ſind von verſchiedenem Werthe; denn während die beiden fragmentariſchen Skizzen „Iſidora" und „Teverino", ſowie die zwei allerliebſten Dorfgeſchichten „François" und „Die kleine Fadette", das volle Jugendfeuer ihres Genius noch einmal offenbarten, zeugten „Lucrezia Floriani" und der „Piccinino" von unläugbarer Erſchöpfung und laſſen einen leidigen Mangel der ſand'ſchen Poeſie, die Unfähigkeit, tüchtige Männercharaktere zu ſchaffen, ſehr fühlbar hervortreten. Die gewöhnliche Romanleſerei übrigens wird ſich durch die Schriften

dieſer außerordentlichen Frau nur ſelten befriedigt finden. Es iſt zum Genuß derſelben ſchlechterdings eine lebhafte Theilnahme an den Fragen und Intereſſen der Zeit, ein Mitempfinden und Mitleben ihrer Leiden, Kämpfe und Hoffnungen erforderlich. Und hiermit iſt denn auch ſchon ausgeſprochen, daß die Sand weder für die unreife Jugend noch für das abgelebte Greiſenalter geſchrieben hat. Der Verſtand des Leſers muß gezeitigt ſein und ſein Herz noch lebhaft pochen, wenn ſein Geiſt die elektriſchen Schläge dieſer genialen Blitze fühlen ſoll, welche die Hand eines Weibes durch die düſteren Dunſtmaſſen der Gegenwart geworfen hat, um den Horizont der Zukunft unſern Blicken zu zeigen. Die dichteriſche Kraft dieſer außerordentlichen Frau hat übrigens auch dann noch vor- und ausgehalten, als der „Sturm und Drang" ihrer revolutionären Tendenzen vorübergerauſcht war und ſie, etwa vom Jahre 1860 an, der Romanform nur noch als ruhige Künſtlerin ſich bediente. Eine Meiſterin der Erzählung iſt ſie bis zuletzt geblieben.

9) Die Literatur des zweiten Kaiſerreichs.

Der Staatsſtreich vom 2. December hat bekanntlich Frankreich und die Geſellſchaft „gerettet", wie beim Viktor Hugo geſchrieben ſteht:

»C'est décrété, c'est fait, c'est dit, c'est canonné,
La France est mitraillée, escroquée et sauvée.«

Nach alſo glücklich vollbrachter Rettung iſt dann das zweite Empire aufgerichtet worden, welches in literariſcher Beziehung qualitativ gerade ſo ſteril war, wie das erſte geweſen. Wie ſollte auch ein Regiment, welches die Geiſter entnervte, die Seelen vergemeinerte, die Gewiſſen ſtumm machte und die Menſchen auf die Pflege ihrer gemeinſten Inſtinkte verwies, eine eigenthümliche und geſunde Literatur ſchaffen können? Es ging ein geiſtiges Gähnen und ein moraliſches Fröſteln durch das Frankreich Napoleons III. Was über die herrſchende Impotenz ſich erhob, war noch aus einer beſſeren Zeit herübergekommen. So die dramatiſche Thätigkeit, welche François Ponſard (1812—67), nachdem ihm mit ſeiner »Lucrèce« ein tragiſcher Wurf glücklich gelungen war, unter anhaltendem Beifall fortſetzte (»Agnès de Méranie«, »Charlotte Corday«), ſtrebſam auch verſuchend, das Konverſationsſtück zum Gefäſſe der Behandlung zeitgemäßer, ach, ſehr zeitgemäßer Fragen zu machen, und zwar nicht, um dieſe Fragen mit frivolem Lächeln oder fauniſchem Lachen abzuthun, ſondern im Strafton dichteriſcher Weihe ſie zu behandeln (»L'honneur et l'argent» — »La bourse« — »Le lion amoureux«, eine eigenartig behandelte hiſtoriſche Komödie).

Die ſocialiſtiſche Bewegung der 30ger und 40ger Jahre hatte zuletzt in Pierre Leroux ihren unerſchrockenſten Orakler und in P. J. Proudhon ihren kühnſten Konſequenzenzieher, aber auch zugleich ihren ſchärfſten Kritiker gefunden. Seine zerſetzende Analyſe machte eine der ſaint-ſimon'ſchen, fourier'ſchen und cabet'ſchen Chimären nach der andern zerrinnen, ſo daß zuletzt als der einzige Troſt die Ironie übrig blieb. Daſſelbe Buch, in welchem Proudhon zu dieſem Reſultate gelangte (»Confessions d'un révolutionnaire«, 1849), gibt zugleich eine vernichtende Kritik des größewahnſinnigen, großpraleriſchen Franzoſenthums, die beſte, welche jemals geſchrieben wurde. Um die „ſociale" Frage, die man nicht mundtodt machen kann, denn ſie iſt ſo alt wie die Geſellſchaft, drehen ſich auch die Auslaſſungen der Arbeiterdichtung (»Chansonnerie des ouvriers«), welche ſeit den 30ger Jahren lautgeworden iſt und ſelbſt in den Blutlachen des 2. Decembers nicht erſtickt werden konnte [1]). Ihre bedeutendſten Repräſentanten ſind Viktor Rabineau, Guſtav Mathieu, Guſtave Leroy und Pierre Dupont. Der letztgenannte proletariſche Chanſonnier hat die berühmte Marſeillaiſe des Socialismus, den ergreifenden »Chant des ouvriers« geſungen [2]). Auch der „Lafontaine der Demokratie", der ſinnige und liebenswürdige Fabuliſt Pierre Lachambeaudie, gehört hierher [3]). Der Ueber-

[1]) Dem deutſchen Leſer hat A. Strodtmann dieſen Zweig der franzöſiſchen Poeſie nahegebracht durch ſein Buch: „Die Arbeiterdichtung in Frankreich; ausgewählte Lieder franz. Proletarier."

[2]) »Nous dont la lampe, le matin,
Au clairon du coq se rallume,
Nous tous qu'un salaire incertain
Ramène avec l'aube à l'enclume,
Nous qui des bras, des pieds, des mains,
De tout le corps luttons sans cesse,
Sans abriter nos lendemains
Contre la froid de la vieillesse,
Aimons nous, et quand nous pouvons
Nous unir pour boire à la ronde,
Que le canon se taise ou gronde,
Buvons,
A l'indépendance du monde!« etc.

[3]) Eine der kürzeſten und ſchönſten Fabeln Lachambeaudie's iſt: —

La Bûche et le Charbon.

Au sein de l'âtre, en hiver,
Une bûche de bois vert
De pleurs inondait la cendre,
Poussait de long soupirs, de longs gémissements.
Un charbon, lassé de l'entendre,
Lui dit: »Pourquoi ce bruit? — »Vois quels sont mes tourments,«
Répond-elle. — „En voyant les pleurs dont tu l'abreuves,

gang von den Bizarrerien und Groteskerien, wie die Hyperromantiker, z. B. Gautier, sie getrieben, zu dem wüsten „Realismus", welcher nach 1848 aufkam, mit kynischem Behagen sein Banner mit der Aufschrift »Le beau c'est le laid!« entrollend, kann, freilich abstoßend genug, die im Häßlichen wollüstig wühlende Katzenjammerpoesie des am Haschischgenuß zu Grunde gegangenen Charles Baudelaire (1821—67, »Les limbes« — »Fleurs du mal«) veranschaulichen.

Die Literatur des zweiten Kaiserreiches par excellence, aller höheren Ideen bar, aller edleren Inspiration ledig, war ein geschäftlicher Schwindel wie andere Schwindel. Sie wollte Geld machen, um schwelgen zu können wie die Schwindler der Börse und der Politik. Die Poesie — Verzeihung, o Muse, für die Entweihung des Wortes! — die Unpoesie des zweiten Kaiserreiches war nur die des Sinnenkitzels, der raffinirten Lüderlichkeit, die Poesie des »Demi-monde«, welchen der Verfasser des Zugstückes und Hetärendrama's »La dame aux camelias« entdeckt hat, Alexander Dumas der Jüngere (geb. 1824), welcher ein schönes Talent, das zu beweisen schon seine Begriffsbestimmung der „Leute von der Halb-Welt" hinreicht [1]), in sothaner Demi-Monde-Dichterei beklagenswerth verlotterte.

Reprend le charbon, je conclus
Que tu subis ici tes premières épreuves:
Mais moi, j'ai tant souffert que je ne pleure plus.«

[1]) *Raymond.* Mais dans quel monde sommes-nous donc? Car, en vérité, je n'y comprends rien.

Olivier. Ah! mon cher, il faut avoir vécu comme moi depuis longtemps dans l'intimité de tous les mondes parisiens pour comprendre les nuances de celui-ci, et encore, ce n'est pas facile à expliquer. Aimez-vous les pêches?

Raymond. Les pêches, oui!

Olivier. Eh bien! entrez un jour chez un marchand de comestibles, chez Chevet ou chez Potel, et demandez-lui ses meilleures pêches. Il vous montrera une corbeille contenant de fruits magnifiques, posés à quelque distance les uns des autres et séparés par des feuilles, afin qu'ils ne puissent se toucher ni se corrompre par le contact; demandez-lui le prix, il vous répondra: vingt sous la pièce, je suppose: regardez autour de vous, vous verrez bien certainement dans le voisinage de ce panier un autre panier rempli de pêches toutes pareilles en apparence aux premières, seulement plus serrées les unes contre les autres et ne se laissant pas voir sur tous leurs côtes, et que le marchand ne vous aura pas offertes. — Dites-lui: Combien celles-ci? il vous répondra: Quinze sous. Vous lui demanderez tout naturellement pourquoi ces pêches, aussi grosses, aussi belles, aussi mûres, aussi appétissantes, coûtant moins cher que les autres? — Alors il en prendra une au hasard, le plus délicatement possible, entre ses deux doigts, il la retournera, et vous montrera un tout petit point noir qui sera la cause de son prix inférieur. Eh bien! mon cher, vous êtes ici dans le panier de pêches à quinze sous. Les femmes qui vous entourent ont toutes une faute dans leur passé, une tache sur leur nom; elles se pressent les unes contre les autres pour qu on la voie le moins possible; et avec la même origine, le même extérieur et les mêmes préjugés que les femmes de la

Mit ihm haben in der Ehebruchsdramatik und Unzuchtnovelliſtik gewetteifert V. Sardou, E. About, O. Feuillet, E. Feydeau, A. Bélot und viele andere. Allen den Genannten iſt Begabung nicht abzuſprechen; alle verſtehen ihr Handwerk und haben die dramatiſche und novelliſtiſche „Mache“ los. Die von ihnen in der Komödie und im Roman betriebene Unſittenmalerei ſtrotzt von wahrhaft erſchreckendem Realismus. Wir riechen da überall die fatalen »odeurs de Paris« und merken, daß wir es nirgends mit dem idealen Streben nach Schönheit und Wahrheit, ſondern nur mit der literariſchen Induſtrie zu thun haben. Selbſt da, wo uns aus dem unſauberen Wirrſal dieſes Induſtrieritterthums ein Poet von großen Anlagen entgegentritt, läſſt der auch auf ihm laſtende Fluch der Zeit keine wirkliche und reine Befriedigung aufkommen. So nicht bei Emile Augier (geb. 1820), der als Dramatiker doch nach höhere, künſtleriſche Ziele im Auge hielt und in den beſſeren ſeiner Sittenkomödien (»Le gendre de Monsieur Poirier«, in Gemeinſchaft mit J. Sandeau geſchrieben — »Les lionnes pauvres« — »Le mariage d'Olympe« — »Les Fourchambaults« u. a.) mit eleganter Tapferkeit gegen Thorheiten und Laſter der Zeit angeht. So auch nicht bei Guſtave Flaubert (1821—1880), welcher in ſeinem Roman „Madame Bovary“ ſo zu ſagen eine Anatomie des Ehebruchs gab und deſſen im alten Karthago ſpielender Roman »Salammbô« doch ſo viele geniale Züge, eine geſtaltungsmächtige Phantaſie und noch dazu umfaſſende Vorſtudien verräth. So weiterhin nicht bei den beiden begabten, aber weit über Gebühr geprieſenen Erzählern Alphonſe Daudet (»Fromont jeune et Risler aîné« — »Le Nabab« — »Les rois en Exil«) und Emile Zola (»Les Rougon Macquart«, Romancyklus), von welchen jener den Realismus bis zur äußerſten Raffinirtheit — im „Nabab“ z. B. geben Kantharidenpillen das eigentliche Grundmotiv der Handlung ab — dieſer den Materialismus bis zur äußerſten Brutalität getrieben hat [1]).

---

société, elles se trouvent ne plus en être, et composent ce que nous appelons le demimonde, qui n'est ni l'aristocratie ni la bourgeoisie, mais qui vogue comme une île flottante sur l'océan parisien, et qui appelle, qui recueille, qui admet tout ce qui tombe, tout ce qui émigre, tout ce qui se sauve de l'un de ces deux continents, sans compter les naufragés de rencontre, et qui viennent on ne sait d'où.

[1]) Für die Geſchmacksrichtung, die Beſchaffenheit der Kritik und überhaupt für die literariſchen Zuſtände während des letzten Viertels vom 19. Jahrhundert in Deutſchland iſt es ſehr kennzeichnend, daß — auch nach 1870—71! — der Abhub der franzöſiſchen Literatur von den Deutſchen mit Begierde gekauft und genoſſen wurde. Die Dumas und Sardou, die Daudet und Zola ſind daheim lange nicht ſo bewundert und gelobhudelt worden wie bei uns. Es iſt eben von jeher ein deutſches Laſter geweſen, das Heimiſche geringzuachten und am Heimiſchen, ſelbſt am beſten, kleinlich-neidiſch herumzunörgeln, Fremdes aber — ſelbſt den ärgſten Schund und Unflat — dankbar aufzunehmen und unbeſehen zu verſchlucken.

Es ist uns zu Muthe, als athmeten wir statt des Brodems vom Seine-Babel frische Alpenlüfte, wenn wir uns von dieser gesammten Boue-de-Paris-Literatur flüchtig zu der anspruchslosen, naturvollen und keuschen Lyrik wenden, welche in der französischen Schweiz gedieh und von bei ihren Landsleuten mit Recht in Achtung und Ansehen stehenden Dichtern gepflegt wurde, wie J. Petit-Senn, A. Richard, Ch. Didier, M. Monnier, H. Durand, J. Olivier, F. Monneron, Oyez de Lafontaine, A. Béranger, E. Rambert und Ch. de Bons. Mit diesen seinen Landsleuten ist auch namhaft zu machen der kenntnißreiche und sinnige Essayist und Novellist V. Cherbuliez aus Genf.

Einzelnen Franzosen machte sich wohl das Bedürfniß fühlbar, in die mehr und mehr zunehmende Blasirtheit, Abgestandenheit und Fäulniß ihrer Literatur durch Eröffnung geistiger Zuflüsse aus der Fremde neues Leben zu bringen. Sie wandten zu diesem Ende ihre Blicke hauptsächlich auf Deutschland; allein wie früher die von der deutschen Romantik entlehnten Vorbilder durch die französischen Neuromantiker meist nur in ungeheuerliche Zerrbilder verwandelt worden waren, so richtete jetzt die deutsche Naturphilosophie und die Hegelei in französischen Poetenschädeln die wunderlichste Verwirrung an. Zeugnisse derselben sind die zwischen Genialität und Kretinismus schwankenden dichterischen Versuche eines Gerard de Nerval und eines Henri Blaze. Dagegen muß anerkannt werden, daß eine jüngere Schule von Kritikern, Kultur- und Literaturhistorikern, deren Thätigkeit sich insbesondere in der »Revue des deux mondes« entwickelte, mit Geist und Wissen die Aufgabe zu lösen suchte, ihre in dieser Beziehung noch so kläglich unwissenden Landsleute mit der Kultur und Literatur Europa's, besonders Deutschlands und Englands, bekannt zu machen und dadurch zugleich eine neue Basis für nationalliterarisches Schaffen zu bereiten. In dieser Weise haben sich sehr ehrenvoll verdient und bekannt gemacht Autoren wie Ernest Renan (geb. 1823), der dann mittels seines nach den Grundsätzen der deutschen Bibelkritik gearbeitetes »Vie de Jésus« einen europäischen Ruf gewann, wie Forcade, Montégut und H. Taine (geb. 1828), welchen seine »Histoire de la littérature anglaise« (4 vols. 1863) mit Recht berühmt machte und der mittels seines gründlichen Buches »Les origines de la France contemporaine« (1876 fg.) zum Großmeister der Kulturhistorik seines Landes sich aufschwang; endlich wie Laboulaye, welcher eine »Histoire politique des Etats-Unis« schrieb und neben seinen kulturgeschichtlichen Essais auch eine allerliebste Satire auf den modernsten Polizeistaat in Märchenromanform »Le prince-caniche« verfasste. Unmittelbarer, schneidender, eindringlicher gingen dem zweiten Empire strafdichterisch zu Leibe Viktor de Laprade in seiner Satire »Pro aris et focis«, worin die Geißelung der Tartufferie unserer Tage prächtig

iſt [1]), und A. Rogeard, Verfaſſer der »Propos de Labienus«, welcher dem Bonapartismus einen ſcharfſtechenden Dornenkranz gewunden und aufgeſetzt

[1]) »Hélas! ce qui peint mieux le siècle et nos misères,
C'est que de tels chrétiens sont platement sincères;
N'allez pas chercher là Tartuffe et sa noirceur.
Non, Tartuffe, aujourd'hui, s'est fait libre penseur;
Ce n'était qu'un enfant chez Molière, un novice;
Mais comme il a grossi ses états de service!
Oui, le siècle est à toi; toi seul l'as bien connu,
O Tartuffe! et ton règne est à la fin venu.
Nul des lois du progrès mieux que toi ne s'arrange;
Tu n'es point l'homme absurde et qui jamais ne change,
A l'honneur, au serment, d'autres vont se lier;
Mais toi! tu sais apprendre et tu sais oublier.
Tu sais qu'à d'autres temps il faut d'autres grimaces;
Et te voilà dévot à l'intérêt de masses.
Dieu s'est fait multitude et n'est plus dans le ciel;
Il se nomme aujourd'hui suffrage universel.
Toi seul as bien compris la bête populaire;
Et depuis soixante ans, à la tondre, à la traire,
O Tartuffe! appliqué sans honte et sans repos,
Tu lui presses le ventre et lui frottes le dos.
C'est toi qui tins pour elle un effrayant registre
Des crimes du curé, du noble et du ministre.
Naguère au cabaret, nous enseignant nos droits,
Tu versais ton vin bleu sur le bandeau des rois,
Et, rimant pour César de flonflons ou des odes,
Tu nous prêchais tes dieux et tes vertus commodes.
Trente ans, tu dirigeas, sous un masque effronté,
Tes poignards libéraux contre la liberté,
Tu fais arme de tout, des chansons, de l'histoire;
Tu fais le plaidoyer et le réquisitoire,
Tout, jusqu'à l'homélie! et dans l'occasion,
Tu défends la famille et la religion;
Oui, la religion! Mais, je te rends justice,
Une religion faite par la police.
Poursuis, Tartuffe, et berne avec un plein succès
L'Orgon voltairien, ce bon peuple français.
Que tu sais bien changer de costume et de mine!
Tu ne dis plus: »Ma haire avec ma discipline!«
Ce matin, ta faconde et tes souliers ferrés
Ont frappé du forum les austères degrés,
Et tu mettras, ce soir, la blouse ou le gant jaune,
Pour tonner dans le club ou saluer le trône,
Selon que ton grand coeur rêve, pour le moment,
Ou de l'amour du peuple ou d'un gros traitement.
Bien! la cour te caresse et le peuple te nomme:
Choisis! tu peux rester un modeste grand homme,

hat, betitelt »Pauvre France«. Auf ſolchen Proteſten, zu welchen auch die guterzählten widernapoleoniſchen, jedoch äſthetiſch geradezu lächerlich überſchätzten Bauern- und Soldatengeſchichten der zwei gemeinſam arbeitenden Elſäſſer Emil Erckmann und Alexander Chatrian (Hauptwerk: »L'Histoire d'un paysan«) zu rechnen ſind, beruhte die Hoffnung, daß Frankreich, wie politiſch, ſo auch literariſch einen Umſchwung zum Beſſeren, eine Wiedergeburt erleben werde. An einzelnen Anzeichen einer ſolchen hat es nach dem Fall des zweiten Kaiſerreiches nicht gefehlt. Es gab ſich in der franzöſiſchen Geſellſchaft doch mehr oder weniger deutlich das Verlangen kund, auch literariſch aus der »Vie de Bohême«, wie die Murger und Champfleury ſie geſchildert hatten, herauszukommen, und eine Anzahl von jüngeren Dichtern kam dieſem Verlangen dadurch entgegen, daß ſie dem herrſchenden Senſualismus und Materialismus gegenüber auf die poetiſchen Ueberlieferungen des Idealismus zurückgriffen und Töne wieder aufnahmen, welche Brizeux zuletzt angeſchlagen hatte. So die drei trefflichen Lyriker und Idylliker François Coppée, Nicolas Martin und André Theuriet, ſo auch der begabte Chanſonnier Edouard Plouvier und die in der feineren Sittenmalerei ausgezeichneten Novelliſten H. Malot, F. Fabre, L. Ulbach, J. Claretie und L. Cladel. [1])

10) Die franzöſiſche Hiſtorik.

Die Geſchichtſchreibung Frankreichs ſignaliſirte ſchon bei ihrem Beginne das Hervortreten einer Ader, welche bis auf den heutigen Tag herab eine wahre Puls- und Lebensader in ihrem Organismus geblieben iſt. Denn ſie begann ja mit »Mémoires«, nämlich mit den memoirenartigen Darſtellungen des Ritters Jean de Joinville (1224—1319, »L'histoire et

Ou tu peux devenir, en habit cousu d'or,
Ministre et sénateur, peut-être plus encore.
Tu peux vivre ou mourir, tu restes populaire;
Le Panthéon t'attend pour suprême salaire;
Ta gloire est à l'épreuve et brave le cercueil . . .
Les carrosses de cour, les clubs prennent de deuil,
On fait pleuvoir les fleurs, on présente les armes.
Et le sergent de ville en a versé des larmes!«

[1]) Eine ſehr ſorgfältige, die neue, neuere und neueſte franzöſiſche Lyrik beſchlagende »Anthologie lyrique« veröffentlichte W. Schönermark, mit Beifügung von ebenſo geſchmackvoll gewählten Verdeutſchungen (1878). Eine reiche Auswahl und belehrende Zuſammenſtellung von franzöſiſchen Sittenſchilderungen durch franzöſiſche Schriftſteller veranſtaltete J. Baumgarten in 3 Bänden: »La France contemporaine« — »Les Mystères de la Province« — »A travers la France nouvelle«, 1878—80.

la chronique du très chretien roy Saint Loys IX.«) und des Geoffroy de Villehardouin (geb. 1164, »L'histoire de la conqueste de Constantinopel par les barons français«). Dieſe ritterliche Memoiren-Hiſtorik erweiterte ſich dann zur Chronikſchreiberei, welche ihren höchſten mittelalterlichen Glanz in den Chronikbüchern des Jean Froiſſart (1337—1401) erreichte (»Chronique de France, d'Angleterre, d'Ecosse, d'Espaigne, de Bretagne«). Froiſſart iſt eine wahre Zierde der mittelalterlichen Literatur ſeines Landes und keine andere Nation kann ſich eines Chroniſten rühmen, der mit ſo naiver Herzensfreude, mit ſo draſtiſcher Deutlichkeit, mit ſo maleriſcher Anſchaulichkeit das Hof-, Burg- und Lagerleben, die Turniere und Schlachten des Mittelalters geſchildert hat, wie der gute Kanonikus that. Die Ritterwelt lebt in den froiſſart'ſchen Chroniken. Dagegen hat in den »Mémoires pour l'histoire de Louis XI. et de Charles VIII.« von Philippe de Comines (1445—1509) die Naivität des mittelalterlichen Chronikſtils bereits der Nüchternheit ſtaatsmänniſcher Erwägung platzgemacht und zugleich der ſpeichelleckenden Knechtſeligkeit moderner Hofhiſtoriographie.

Der monographiſche und memoirenhafte Charakter verblieb der franzöſiſchen Hiſtorik bis ins 18. Jahrhundert herab. Zu den berühmteſten Memoirenbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts gehören die Denkwürdigkeiten des Herzogs Henri de Rohan (1579—1639) über die Hugenottenkriege; die höchſt draſtiſchen und ergötzlichen Zeitſchildereien und Skandalchroniken des Pierre de Bourdeilles, bekannter unter dem Namen Brantôme (1526—1614, »Hommes illustres«, »Dames illustres«, »Dames galantes«); die »Mémoires« des Marſchalls François de Baſſompierre (1579—1646); die einander gegenſeitig ergänzenden, für die Kenntniß der Hofzuſtände unter Ludwig dem Dreizehnten und der Anne d'Autriche, ſowie des Ränkeſpiels der Frondezeit ſehr werthvollen »Mémoires« der Hofdame Françoiſe de Motteville (1621—89) und die »Mémoires« des J. F. P. de Gondi, Kardinal de Retz (1614—79); ferner die 20 Bände füllenden »Mémoires« des Herzogs Louis de Saint-Simon (1675—1755), welche, zuſammen mit der anmuthigen, ſittengeſchichtlich ſo wichtigen Cauſerie der »Lettres« der Marquiſe de Sevigné (1626—1696), das umfaſſendſte, detaillirteſte und farbenreichſte Gemälde franzöſiſchen Lebens im Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten aufrollen [1]).

Die erſten univerſalhiſtoriſchen Verſuche machten Th. A. d'Aubigny (1551—1616) und J. A. de Thou (1553—1617), welcher letztere in lateiniſcher Sprache eine »Historia sui temporis« ſchrieb. Der erſte Verſuch, eine Geſchichte Frankreichs von älteſter Zeit an zu entwerfen, iſt von

[1]) Die beſte Ausgabe der Saint-Simon'ſchen »Mémoires« lieferten Chéruel und Regnier, Paris 1873, 20 Bde.

E. de Mezerai (1610—83) unternommen worden. Alle dieſe Anläufe mußten jedoch unzulängliche ſein. Ebenſo eitel war das ſchon früheren Ortes erwähnte Unternehmen des ſtarkgläubigen Biſchofs von Meaux, Jacques Bénigne Boſſuet (1627—1704), aus theologiſchen Vorausſetzungen und rhetoriſchen Orakeln einen Grundbau der Univerſalhiſtorik aufzuführen (»Discours sur l'histoire universelle«). Denn wahrer Geſchichtſchreibung Fundament, d. h. die von der Bezweifelung der Tradition ausgehende hiſtoriſche Kritik iſt in Frankreich erſt durch den berühmten Bannerträger des Skepticismus im 17. Jahrhundert feſt und dauernd gelegt worden, durch Pierre Bayle (1647—1706, »Dictionnaire historique et critique«). Dann wurde durch die bahnbrechenden, die Kulturgeſchichte betonenden geſchichtlichen und rechtsgeſchichtlichen Arbeiten Voltaire's und Montesquieu's (ſ. o.) die hiſtoriſche Kunſt begründet, in welcher ſich mit mehr oder weniger Glück Mably (ſt. 1785, »Parallèle des Romains et des Français«), Raynal (ſt. 1796, »Histoire phil. des établ. et du comm. des Europ. dans les deux Indes«) und andere verſuchten. Auch der Zeitgenoſſe J. J. Barthélemy (ſt. 1795) iſt zu erwähnen als Verfaſſer des archäologiſchen Reiſeromans »Voyage du jeune Anacharsis«, worin antike Zuſtände anſchaulich und anziehend geſchildert wurden.

Einen außerordentlichen Aufſchwung nahm die hiſtoriſche Literatur der Franzoſen nach der Revolution. Geſchichtewerke und Memoirenbücher häuften ſich ſeither ſo maſſenhaft, daß wir nur noch auf die Spitzen, welche aus der Maſſe hervorragen, hinweiſen können. Manches Hierhergehörende iſt auch ſchon früher gelegentlich erwähnt worden. Nachdem ſchon P. E. Lemontey (ſt. 1826) durch ſeinen den Dingen ſcharf auf den Grund ſehenden »Essai sur l'établissement monarchique de Louis XIV.« die Behandlung der Geſchichte Frankreichs auf neue Grundlagen geſtellt hatte, wurden dieſe nach allen Seiten hin erweitert und befeſtigt durch die epochemachende, wenn auch von vielen und großen Irrthümern keineswegs freie »Histoire de la civilisation en France« von François Guizot (1787—1874). Der bekannte Lieblingsminiſter des Juſtemilieu, den aber die „richtige Mitte“ nicht hinderte, nach rechtshin verhängnißvollſte weltgeſchichtliche Dummheiten zu machen, hat in ſeinen guten Tagen auch eine vortreffliche »Histoire de la révolution anglaise« verfaſſt, deren Freimuth nicht ahnen ließ, daß ihr Urheber in ſeinen alten Tagen ein Obſkurant und Rückwärtſer vom trübſten Waſſer werden würde. Die achtbändigen »Mémoires« Guizots ſind als eine ebenſo einſeitige wie redſelige Apologie und Selbſtverherrlichung des Verfaſſers nur mit Mißtrauen zu leſen und mit Vorſicht zu gebrauchen. Auf der Baſis einer gründlichen Forſchung hat gleichzeitig der Genfer J. Ch. L. Simond de Siſmondi (1773—1841), auch als Geſchichtſchreiber der italiſchen Republiken im Mittelater und als Literar-

hiſtoriker bekannt, ſeine große »Histoire des Français« (31 Bände) geiſtvoll freiſinnig geſchrieben. Im Sinn und Stile der von Guizot und Sismondi vertretenen „genfer Schule“ arbeitete dann vor andern Henri Martin (geb. 1810) weiter, deſſen »Histoire de France« (19 Bände) als eine der gewiſſenhafteſten hiſtoriſchen Arbeiten des Jahrhunderts anzuerkennen iſt. Weit weniger genau nahm es B. H. R. Capefigue (1802—72), welcher ſo ziemlich alle Zeiträume der mittelalterlichen und modernen Geſchichte ſeines Landes monographirend durchlaufen, durchrannt hat. Gediegener iſt G. de Flaſſan (geb. 1770), deſſen »Histoire de la diplomatie française« eine bleibende Leiſtung.

Neben der liberalpragmatiſchen genfer Schule that ſich eine romantiſchdeſkriptive auf, als deren Haupt Auguſtin Thierry (1795—1856) anzuſehen iſt. Die Hiſtoriker dieſer Richtung ſtrebten darnach, gründliche Quellenforſchung mit blühender Darſtellung, den Geiſt der Kritik mit der farbenfreudigen Malerei Froiſſarts zu verbinden, und manchem derſelben iſt das auch gelungen. Vor allen Auguſtin Thierry ſelber, deſſen »Lettres sur l'histoire de France« ſo aufhellend wirkten und der in ſeiner »Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands« das vollendetſte hiſtoriſche Kunſtwerk der franzöſiſchen Literatur geſchaffen hat. Dem Meiſter des deſkriptiven Stils zunächſt ſteht A. G. P. de Barante (1782—1847), der in ſeiner »Histoire des ducs de Bourgogne de la maison de Valois« den alten Chroniſten ihre Zeit- und Lokalfarben ſo geſchickt zu entlehnen wußte, deſſen ſpäter geſchriebene »Histoire de la convention nationale« jedoch den rückwärts gewandten Romantiker allzu ſehr verräth. J. Michaud (1771—1839) mit ſeiner »Histoire des croisades«, P. A. B. Daru (1767—1829) mit ſeiner »Histoire de la république de Venise« und L. B. de Saint-Aulaire (geb. 1779) mit ſeiner »Histoire de la Fronde« müſſen ebenfalls hierhergezogen werden. Noch entſchiedener aber Jules Michelet (1795—1874), ohne Frage der erſte Koloriſt unter den franzöſiſchen Hiſtorikern. Auf der Kühnheit ſeiner Zeichnung und auf der brennenden, obzwar ſehr unruhigen Farbenpracht ſeines Kolorits beruht ſeine Bedeutung; denn ſeine Bemühungen, philoſophiſch in das Weſen hiſtoriſcher Entwickelung einzudringen, ſind nicht immer erfolgreich geweſen, ſondern mitunter blind ins Blaue gegangen, wie namentlich ſeine »Introduction à l'histoire universelle« zeigt. Seine »Histoire romaine« wie ſeine »Histoire de la révolution française« laſſen ſeine Mängel ſehr in den Vordergrund treten, aber ſein großes Nationalwerk »Histoire de France« (1837—66, 18 vols.) bringt ſeine erwähnten Vorzüge vollſtändig zur Geltung. Die moderne Geſchichtſchreibung hat nichts Glänzenderes hervorgebracht als Michelets Schilderung der Jeanne d'Arc und des Law-Schwindels.

Bevorzugte Gegenstände der Historik neuer und neuester Zeit mußten natürlich die große Revolution und das Kaiserreich sein. Nachdem Thibaudeau und Lacretelle die Darstellung der Revolutionszeit ehrenhaft eröffnet hatten, ist dieselbe von Mignet, Thiers, Blanc und vielen anderen behandelt worden, während die Ursachen der großen Umwälzung keiner so scharf und klar dargelegt hat wie Alexis de Tocqueville (1805—59), dessen »Démocratie en Amérique« (1841) eine Glanzleistung der Publicistik des 19. Jahrhunderts, in seinem kleinen Meisterbuch »De l'ancien régime et de la révolution« (1856). F. A. A. Mignet (geb. 1796), ein gründlicher und vielseitiger Historiker (»Histoire de Marie Stuart«, »Antonio Perez«, »Mémoires«, »Notices«), hat als junger Mann die »Histoire de la révolution française« ernst, objektiv, knapp und gedrungen erzählt. Louis Blanc (geb. 1813), welcher sich durch sein fünfbändiges, unterhaltend geschriebenes Pamphlet, betitelt »Histoire des dix ans 1830—40« einen Namen gemacht hatte, unternahm es, in seiner großangelegten »Histoire de la révolution française« (1847—63, vols. 13) eine Epopöe der französischen Staatsumwälzung zu schreiben. Das Beste daran ist der einleitende Band. Aber wenn man im übrigen dem Verfasser zugestehen muß, daß er sein Material sehr anschaulich zu gruppiren verstand und seine Detailmalerei häufig ergreifend und fesselnd wirkt, so muß doch seine nur schlecht versteckte Absicht, eine Apologie des Terrorismus im Allgemeinen und des Robespierreismus im Besonderen zu liefern, als in der Absicht verwerflich und als in der Ausführung verfehlt bezeichnet werden. Am bekanntesten von allen Revolutionsgeschichten ist jedoch die »Hist. de la révol. française« von Adolphe Thiers (1797—1877) geworden, welche 1823—27 in 8 Bänden erschien und an welche sich des Verfassers noch berühmtere »Histoire du consulat et de l'empire« (1845—62, vols. 20) anschloß. Thiers war ein Erzchauvinist, ja geradezu der Vater oder wenigstens der Nährvater des Chauvinismus. Die in seinem Werke geschickt gemachte und geschickt vorgetragene Vergottung Napoleons I. hat bekanntlich großes Unheil gestiftet und zur Möglichmachung Napoleons III. sehr viel beigetragen. Brillanter, aber auch einseitiger und bornirter als in dem Kaiserbuche von Thiers dürfte das Gallierthum niemals zum Vorschein gekommen sein. Daß in Thiers' Augen die übrigen Völker nur dazu da sind, dem französischen Relief zu geben, versteht sich von selbst. Ein vortrefflicher, ein glänzender Erzähler, hat er die Geschichte Napoleons dramatisch zurechtgemacht und ein auf die französische Eitelkeit sehr geschickt berechnetes Werk geliefert. Aber ein Geschichtschreiber ist er nicht. Konnte doch nur ein Franzos so eitel, selbstgefällig und anmaßend sein, die Geschichte Napoleons schreiben zu wollen, ohne daß ihm die

deutschen Quellen zugänglich waren.[1]) Als es mit dem zweiten Empire bergabwärts ging, begann vielen Franzosen eine Ahnung aufzudämmern, wie weit sie es mit dem Napoleonkult gebracht hätten. Aus dieser widernapoleonischen Stimmung erklärt es sich, daß dem Kaiservergötterer Thiers Pierre Lanfrey (1828—78) seine unvollendete »Histoire de Napoléon« (1867 fg., 4 Bde.) entgegenstellte, um die Geschichte des ersten Kaiserreichs aus dem Bereiche der Mythographie und Legendendüselei auf den Boden historischer Wirklichkeit herüberzurücken. Lanfrey's Buch fand in Deutschland mehr Beifall als in Frankreich, denn natürlich bewunderten die Deutschen an einem Fremden höchlich, was ihre eigenen Historiker längst zuvor gethan hatten, ohne daß die Landsleute es der Mühe werthgehalten, sich darum zu kümmern. Die Geschichte der Restaurationszeit von 1814 bis 1830 hat zwei tüchtige Darsteller gefunden in A. Vaulabelle und L. de Viel-Castel. Das Werk des ersten (7 Bände) geht von den Anschauungen des Liberalismus aus, während das des zweiten von (1860—79 erschienen, 20 Bände) der diplomatischen Historik angehört. Eine lesbare Geschichte der Februarexplosion hat eine Frau geliefert, die Gräfin d'Agout und zwar unter dem Namen von Daniel Stern (»Hist. d. l. révol. de 1848«). Umfassender angelegt, aber nicht immer zuverlässig und viel zu rhetorisch breit ist die »Histoire d. l. révol. de 1848« von Garnier-Pagès. Unter den neuesten Geschichtschreibern Frankreichs sind mit Aus-

[1]) Daher denn auch die schuljungenhaften Schnitzer, die er macht, so oft er in seiner Kaiserrhapsodie auf deutsche Verhältnisse zu sprechen kommt. Das Spaßhafteste dieser Art begegnete ihm wohl im 13. Bande seines Werkes, wo er die national-deutsche Bewegung der Geister und Gemüther, welche von 1808 an in Berlin gepflegt wurde und 1813 zum Ausbruche kam, in den Jahren 1811—12 in Wien, sage in Wien! (risum teneatis) vor sich gehen läßt. Mr. Thiers fabulirt unter anderem: „Mit einer ihm sonst keineswegs eigenen Zuvorkommenheit nahm der wiener Hof die deutschen Autoren bei sich auf. Die Herren Schlegel, Göthe (!), Wieland (!) und noch andere waren nach Wien gezogen worden und hatte man sie dort mit außerordentlichem Eclat begrüßt. Man bediente sich damals einer verdeckten und übrigens ganz loyalen Weise, um anzudeuten, daß Deutschland sich bald gegen Frankreich erheben müsse, und zwar indem man das, was man den „deutschen Genius" nannte, feierte und über die maßen erhob, indem man die Ueberlegenheit des Deutschthums über den Geist anderer Nationen proklamirte, wobei man natürlich auf den Schluß kam, daß Deutschland unmöglich in der Erniedrigung, ein besiegter Sklave, leben könne, und daß vielmehr seine baldige, glänzende Erhebung bevorstehe. Die wiener Gesellschaft, die den eben von uns genannten Schriftstellern bedeutend Weihrauch streute, hatte damit eben nichts anderes andeuten wollen und jene mehr elegante als geistvolle Aristokratie war den Männern der Literatur nur aus Haß gegen Frankreich schmeichelhaft entgegengekommen." Die Oberflächlichkeit und Selbstgefälligkeit, sowie der Mangel an sittlichem Gefühl, an Wahrheit- und Gerechtigkeitsinn, welche Eigenschaften dem „Historiker" Thiers anhaften, haben endlich auch unter den Franzosen einen tüchtigen und redlichen Kritiker gefunden in der Person von Jules Barni (»Napoléon I. et son historien Mr. Thiers«, 1865).

zeichnung zu nennen A. Jobez (»La France sous Louis XV.«), Mortimer-Ternaux, deſſen »Histoire de la terreur«, kräftig und anziehend geſchrieben, auf gewiſſenhafte Durchforſchung der Originalakten ſich ſtützt, ſowie die vortrefflichen kriegsgeſchichtlichen Arbeiten von Chambray (»Campagne de 1812«) und von Charras (»Histoire de la guerre de 1815«), welche der Ségur'ſchen Legende von 1812 und der Thiers'ſchen Legende von 1815 ein Ende gemacht haben. Als hochbedeutſame Schilderungen der Revolution und des Kaiſerreichs durch Augenzeugen und Mithandelnde ſind noch namhaft zu machen die »Mémoires« (10 vols.) des Marſchalls Marmont, die »Mémoires« (3 vols.) des Grafen Miot und die »Mémoires« (2 vols.) des Grafen Beugnot, ſodann als, freilich mit noch größerer Vorſicht zu gebrauchende, Quellenſchriften zur Geſchichte des „Julikönigthums" die »Mémoires« (4 vols.) von Charles Dupin und die »Mémoires« (2 vols.) von Odilon Barrot. Nicht zu verſchmähende, obzwar aus einem Ocean von Geſchwätz herauszufiſchende Beiträge zur inneren Geſchichte der Zeit Louis Philippe's, der Februarrevolution von 1848 und des zweiten Empire bieten Véron's »Mémoires d'un bourgeois de Paris« (10 vols.). Der Staatsſtreich, welcher den Sohn der Hortenſe Beauharnais zum Herrn von Frankreich machte, hat in Eugène Ténot einen vorzüglichen Darſteller gefunden (»Etude hist. sur le coup d'état: Paris en décembre 1851 — La Province en décembre 1851«, 2 vols. 1865—68) und Taxile Delord hat, freilich vom einſeitig-franzöſiſchen Standpunkt aus, den Verſuch gemacht, eine »Histoire du second empire« (1869 seq. 4 vols.) zu ſchreiben. Der Krieg von 1870—71 fand in Albert Sorel (»Histoire diplomatique de la guerre franco-allemande«, 2 vols. 1875) und in M. Ch. de Mazade (»La guerre de France«, 2 vols. 1875) zwei berufene Hiſtoriker, welche nicht anſtanden, auch ihren Landsleuten die Wahrheit zu ſagen, obzwar ſie ſich nicht ſoweit über das Gallierthum zu erheben vermochten, um auch den Deutſchen Gerechtigkeit widerfahren zu laſſen. Den Kommunegräuel von 1871 endlich hat Maxime du Camp mittels ſeines höchſt ſorgfältigen Buches »Les convulsions de Paris« (4 vols. 1878 seq.) bis in alle Einzelnheiten hinein aufgedeckt und angehellt.

Wiſſende und aufrichtige Franzoſen haben ſich nicht geſcheut, von einer in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eingetretenen »décadence« ihrer Literatur zu reden.[1]) Sie klagen über die Verworrenheit und Gemeinheit der Anſchauungen, über die Verirrungen des literariſchen Geſchmackes. Sie fragen: Wo ſind Nachfolger der Lamartine, Hugo und

[1]) So z. B. und zwar ſehr nachdrücklich Marius Topin in der Einleitung zu ſeinem Buch »Romanciers contemporains« (1876).

Muſſet? Sie ſagen, daß ſie ſich vergeblich nach Hiſtorikern umſähen, welche einen Thierry, einen Barante, einen Guizot, und nach Kritikern, welche einen Villemain und einen Saint-Marc-Girardin erſetzen könnten. Man muß geſtehen, daß ſolche Klagen nicht unberechtigt ſind; aber dieſelben könnten ja mit mehr oder weniger Berechtigung in ſämmtlichen Kulturländern erhoben werden. Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts iſt überall keine literariſche Epoche. Dieſe Zeit hat anderes zu thun als Literatur zu machen. Nothwendigeres vielleicht, Beſſeres ſchwerlich. Indeſſen fehlt es, wie ja weiter oben angedeutet worden, auch in Frankreich, wie überall, nicht an einzelnen Zeichen, daß, „was ſterblich nicht im Menſchen", immer noch eine Gemeinde habe, obzwar vorerſt nur eine kleine. Dichter ſind aufgeſtanden, welche mit reinen Händen das Veſtafeuer des Schönen nähren, und auf einen Denker und Kulturhiſtoriker wie Henri Taine dürfte jedes Land ſtolz ſein.

Drittes Kapitel.

Italien.[1])

In Italien, ihrer Heimat, wußte sich die lateinische Sprache im Munde der Gebildeten länger zu erhalten, als sie es in den übrigen Wohnsitzen der Romanen zu thun im Stande war, und daher kam es, daß die italische Sprache später denn die übrigen südeuropäischen Idiome zu grammatikalischer Gliederung und stilistischer Regelung gelangte. Das Romanzo zersplitterte sich von den Alpen bis abwärts nach Sicilien in unzählige Dialekte. Im Norden des Landes behaupteten die germanischen Eroberer

[1]) G. M. Crescembeni (1663—1728): Storia della volgar poesia, tom. 6; G. Tiraboschi (1731—1794): Storia della letteratura italiana, tom. 14; Muratori: Della perfetta poesia italiana, 2 vol. 1748; Signorelli: Storia critica dei teatri. 2. ed. 1813; Ugoni: Della letterat. italiana nella secondo meta del secolo XVIII, 1820; Maffei: Storia della letterat. ital. 4 vol. 2 ed. 1844; Emiliani-Giudici: Storia delle lettere in Italia, 1841; G. Cerefeto: Storia della poesia in Italia, III, 1857; Sanfilippo: Storia della letteratura italiana, III, 1863; De Sanctis: Storia della letteratura italiana, 2. ediz. 2 vol. 1873; Guerzoni: Il teatro italiano nel secolo XVIII, 1876; D'Ancona: La poesia popolare italiana, 1878; P. L. Ginguené (1748—1816): Histoire littéraire d'Italie, beendigt durch Salfi, 9 Bände; Simonde de Sismondi: De la littérature du midi de l'Europe, tom. I.; Roux: Histoire de la littérature contemporaine en Italie, 1875; Fr. Bouterwek, Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des 13. Jahrhunderts, Band 1—2; E. Ruth, Geschichte der italienischen Poesie, 1844—47, 2 Bde.; L. Ranke, Zur Geschichte der italienischen Poesie, eine Abhandlung, 1837; A. Reumont, Die poetische Literatur der Italiener im 19. Jahrhundert, eine Vorlesung, 1844; Ebert, Handbuch der italienischen Literatur, 2. A. 1864; Burckhardt: Die Kultur der Renaissance in Italien, 1860; Hillebrand: Italia, 1875 fg.; Breitinger: Grundzüge der italienischen Literaturgeschichte, 1879. Volksliedersammlung: Tommaseo, Canti popolari, 4 Bde. 1841 fg.; Verdeutschungen: Müller und Wolff, Egeria 1829; Kopisch, Agrumi 1838; Düringsfeld, Lieder aus Toskana 1859; Heyse: Italienisches Liederbuch 1861; Kaden: Italiens Wunderhorn, Volkslieder aus allen Provinzen der Halbinsel und Siciliens, 1878; Badke: Das italienische Volk im Spiegel seiner Volkslieder, 1879.

vorwiegenden sprachlichen Einfluß, welcher sich noch heutzutage in der Kraft und Rauheit der Dialekte Piemonts, der Lombardei und der Romagna kundgibt; in der Weichheit und dem melodischen Flusse der Rede Roms und Toskana's dagegen macht sich mehr die Nachwirkung der Glätte und Eleganz von Cicero's Sprache fühlbar und endlich lassen sich griechische und arabische Sprachelemente nach dem Urtheil kompetenter Kenner aus dem kalabrischen und sicilischen Dialekt noch jetzt deutlich heraushören. Ungeachtet dieser innern Unterschiede kam dem italischen Romanzo nach außen das gemeinsame Merkmal zu, daß es sich von den übrigen Zweigen dieses Sprachstammes eigenthümlich unterschied, obgleich man den Namen einer italischen Sprache noch nicht kannte.

Im Verlaufe der Zeit, als sich das Bedürfniß nationalliterarischer Aeußerung geltend machte, mußte natürlich der Volksdialekt, welcher zum Organ solchen Ideenaustausches vermöge seiner Bildsamkeit am geeignetsten erschien, immer mehr Boden gewinnen. Dieser Dialekt war der toskanische, der unter der Bezeichnung des »Volgare illustre«, d. h. der höheren Volkssprache im Unterschiede von dem Latein, an den Höfen und unter den Gebildeten überhaupt in Umlauf kam und dann durch Dante's überlegenes Genie zur nationalen Schriftsprache erhoben wurde, die sich rücksichtlich der Rhythmik und Metrik den übrigen romanischen Idiomen analog entwickelte. Das Silbenecho, der Reim, welcher schon frühzeitig im Mittelalter in den romanischen Ländern sich einzubürgern begann, trat, wie eben im Romanzo überhaupt, so auch in Italien an die Stelle der antiken Prosodie, wobei ihm die große Anzahl gleichlautender Wortendungen so bereitwillig entgegenkam, daß sich die italische Poesie durch den unerschöpflichen Reichthum und die kunstvolle Verschlingung der Reime bald vor allen übrigen auszeichnete und dadurch insbesondere der Sprache Italiens jener bewunderungswürdige melodische Tonfall und musikalische Schmelz, aber auch die Neigung zu inhaltsloser Spielerei und leerem Klingklang zugeeignet ward. Sie ist das angemessene Organ eines Volkscharakters, dessen Grundzüge Phantasie und Sinnlichkeit sind und der, ganz entgegen der deutschen Tiefe und Beschaulichkeit, unausgesetzt nach Repräsentation, äußerlichem Glanz und geräuschvoller Oeffentlichkeit trachtet. Dieses Trachten bestimmt die ganze Lebens- und Denkweise des Italieners. Ein abgesagter Feind von Stille, Einsamkeit und Häuslichkeit, lebt er mit ganzer Seele im Getümmel der Straßen und öffentlichen Plätze, die sein Hang zu sinnlichem Genuß, seine Schaulust, sein Drang nach Geltendmachung seiner Persönlichkeit, die Begierde, das eigene Ich im vortheilhaftesten Lichte zu zeigen, die Freude an Pomp und Prunk mit zahllosen Festen, Aufzügen und Ceremonien erfüllt, aus denen sein durch und durch künstlerisches Naturell stets neue Nahrung schöpft.

Die Religion hat sich dem Charakter des Landes anbequemt und der

Katholicismus ist hier durchaus heiter sinnliche Mythologie und phantasievolles Ceremoniell [1]). Er mußte ungemein dazu beitragen, das Volk in jenem Zustande der Kindlichkeit zu erhalten, welcher bei aller zeitweisen moralischen Versunkenheit und Verworfenheit immer wieder vorschlägt und sich besonders durch den Umstand kundgibt, daß das Seelenleben des Italieners weit mehr durch den Affekt als durch die Leidenschaft beherrscht wird. Hat die Kirche, verbunden mit den Wirkungen eines erschlaffenden, übergütigen Klima's, das Ihrige eifrigst gethan, um die Denkkraft der Nation im Schlummer einzulullen und ihr ganzes Leben in Aeußerlichkeiten aufgehen zu machen, so war das traurige politische Geschick des Landes nicht geeignet, die besseren Eigenschaften seiner Söhne zu entwickeln und zu kräftigen. Jederzeit das Ziel der Eroberung, abwechselnd von den Römern, den Germanen, den Normannen, den Arabern, den Spaniern und Franzosen beherrscht, gedrückt, geplündert und zerstückt, mußte Italien das Gefühl nationaler Selbstständigkeit frühe einbüßen und selbst die vorübergehenden Glanzperioden der lombardischen und toskanischen Republiken, sowie der meerbeherrschenden Freistaaten von Venedig und Genua, vermochten es zur Geltendmachung dieses Gefühles nicht zu erheben. Seine ganze Geschichte von dem Falle Roms an ist bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts nur ein trauervoller Wechsel von fremder Invasion und einheimischer Rivalität oder Gewaltherrschaft gewesen. Was Wunders, daß in diesen Leiden der Volkscharakter in seiner Wurzel vergiftet ward, daß er sich mit den schlechten Eigenschaften versetzte, welche die Sklaverei ausbrütet, daß der Italiener Männlichkeit und Geradsinnigkeit verlor, daß er der Brutalität seiner Unterjocher hinterlistige Klugheit, dem Schwerte den Dolch, der Gewalt schlangenzüngige Diplomatik entgegensetzte? Man hatte ihm nur den Sinnengenuß freigelassen, und wenn er sich in dem Strudel desselben nicht gänzlich verlor, so hat er dies nur seiner unaustilgbaren Anhänglichkeit an die Natur zu danken, welche seinen angebornen Schönheits- und Kunstsinn nährte, ihn zu künstlerischem Schaffen trieb und die Lust an den Früchten solcher Thätigkeit als heilsames Gegengewicht gegen gemeinsinnliche Ueppigkeit in die Wagschale legte. Aber von dem Klima, von der Kirche, von den politischen Zuständen ausschließlich auf das Gebiet der Phantasie und Sinnlichkeit gewiesen, entäußerte sich der Italiener, wie im Leben, so auch in der Kunst allmälig der männlichen Energie, trotzdem daß zahlreiche erhabene Geister ihn zur Festhaltung derselben erziehen wollten, und ließ das weibliche Element seines Naturells immer

[1]) Der Mittelpunkt dieser Mythologie und dieses Ceremoniells ist, wie bekannt, die Verehrung der Madonna, von welchem Kultus Platen so schön gesagt hat:

„Längst zwar trieb der Apostel den heiligen Dienst der Natur aus,
Doch es verehrt sie das Volk gläubig als Mutter des Gotts."

ausschließlicher vorwalten, woher es denn kommt, daß seine Kunst mehr den musikalischen und malerischen als den plastischen Charakter trägt, daß seine Literatur im Ganzen mehr eine empfangende als zeugende ist, daß seiner Poesie der wahrhaft epische und tragische Geist abgeht und daß dieselbe — mit der nationalen Musik- und Gesangliebe innigst verbunden, sowie der beweglichen, heißblütigen Subjektivität der italischen Bevölkerung, welche, reichlich mit dem Talent der Improvisation begabt, die Stimmung des Augenblicks gerne dichterisch gestaltet, vorzugsweise homogen — wesentlich lyrisch ist.

Erste Periode der italischen Literatur.

Wie ich schon im vorhergehenden Kapitel beiläufig erwähnte, hatte der Gesang der provenzalischen Troubadours in Italien Aufnahme und Pflege gefunden, als er daheim zu verstummen begann. Anfangs bediente er sich auch jenseits der Alpen noch der Zunge von Languedoc, welche längere Zeit das gemeinschaftliche Ausdrucksmittel der ritterlichen Sänger in Südeuropa abgab; bald jedoch machten die italischen Mundarten ihr Recht an die Dichter des Landes geltend und so ist uns von Ciullo d'Alcamo (zu Ende des 12. Jahrhunderts), den die Literatoren den ältesten Poeten Italiens nennen, eine Canzone erhalten, welche in einem wunderlichen Mischmasch von lateinischen, provenzalischen, spanischen, französischen, sicilischen und griechischen Sprachtheilen gedichtet ist [1]) und deutlich errathen lässt, welchen Reinigungsproceß die Schriftsprache Italiens durchzumachen hatte. Ciullo führt den hundertzähligen Reigen der italischen Troubadours, deren Sammelplatz insbesondere das kaiserliche Hoflager Friedrichs II. in Sicilien war. Dieser edle Schwabe, der geistvollste und liebenswürdigste Mensch des Mittelalters, übte selbst die fröhliche Kunst, sowie sein berühmter Kanzler und Freund Pier delle Vigne und seine hochbegabten, unglücklichen Söhne Manfred und Enzio; sie erhielt von seinem Lieblingsaufenthalt den Namen der sicilischen Poesie, welcher erst später der Bezeichnung italische Dichtkunst weichen mußte. Unter den sicilischen Troubadours thaten sich besonders Guido delle Colonne, Notajo, Mazzeo Ricco und die Dichterin

---

[1]) »Rosa fresca aulentissima ch'appari inver l'estate,
Le donne te desiano, pulzelle, maritate:
Traheme d'este focora, se t'este a bolontate
Per te non ajo abento nocte e dia
Pensando pur di voi, Madonna mia.« etc.

Nina rühmlich hervor. Nach Zerstreuung dieses Dichterkreises wurde dann die alte Universität Bologna, an welcher sich die hellsten und strebendsten Köpfe sammelten, Heimat der frischgeweckten »gaia scienza«. Als Repräsentant derselben tritt uns hier zuerst Guido Guinicelli entgegen, von welchem Dante rühmt die „holden Sprüche, welche, so lang' die neue Weise dauert, werth erhalten werden ihre Lettern". Er sowohl, als Guido Ghislieri, Fabrizio, Semprebene, Onesto, Fra Guittone u. a. m. huldigten noch dem roheren sicilischen Stil und erst durch Guido Cavalcanti (st. 1300) wurde der gebildetere toskanische in die Poesie eingeführt und geltend gemacht.

Hiermit kam aber in die junge Kunst zugleich ein Element, das ihr höchst gefährlich werden mußte, nämlich die scholastische Gelehrsamkeit, welche damals im Reiche des Gedankens unumschränkt gebot und jeden freien Aufschwung des Geistes unter dem Wust ihrer dürren Subtilitäten zu erdrücken drohte. Cavalcanti's Gedichte zeigen, daß sich die italische Poesie in dem fatalen Dilemma befand, entweder in dem Sandmeere scholastischer Gelahrtheit zu versinken oder aber in der dünnen Luft der provenzalischen Lyrik sich zu verflüchtigen. Zum Glück erstand um diese Zeit in Dante ein überlegener Genius, welcher die Scholastik und die von den Provenzalen und ihren italischen Nachahmern angeregte Romantik zu einem Kunstwerke zu verschmelzen wußte, in welchem die Zeitgeschichte eine solide Grundlage für die darin entwickelte scholastische Weltanschauung hergab. Wie sehr aber der Dichter in derselben befangen war, kann jede Seite seines großen Werkes beweisen. Es war ein riesenhaftes Unternehmen, Gelehrsamkeit und Poesie zu einem harmonischen Bunde zu vermögen, wie es Dante versuchte. Allein er übersah dabei, daß eine gesunde nationale Entwickelung ohne Zusammenhang mit der Unmittelbarkeit des Volkslebens nicht denkbar ist und daß das „zarte Seelchen", die Phantasie, nothwendig verkrüppelt werden muß, wenn man sie vor der Zeit dem Spiele mit der freien Natur entreißt, um sie innerhalb der Schule einzupferchen. Dante hat demnach, indem er gleich zu Anfang der italischen Literatur das Großartigste in Auffassung und Durchführung schuf, was dieselbe aufzuweisen hat, ihrer naturgemäßen Entfaltung gleichsam den Lebensfaden abgeschnitten. Sein großes Gedicht erwuchs nicht aus dem nationalen Boden, sondern im Treibhause einer abstrusen Gelehrsamkeit, gegen welche sich der sinnliche Nationalcharakter der Italiener im Grunde stets gleichgiltig oder misstrauisch verhalten mußte. Er, dessen Geist die ganze damalige Welt umfasste und dessen poetische Kraft so groß war, daß er aus einem Stoffe, aus welchem ein anderer bloß ein dürftiges Lehrgedicht zu machen gewußt hätte, wenn auch kein homerisches, so doch das christliche Epos zu formen verstand, er steht daher ungeachtet seines glühenden Patriotismus eigentlich als ein Fremder unter seinen Landsleuten,

die ihn wohl anstaunen und ehren, nicht eigentlich aber lieben und genießen können.

Dante (Abkürzung von Durante) Alighieri wurde im Mai 1265 zu Florenz geboren. Seine Jugend und Lehrjahre fielen also in eine Zeit, wo die toskanischen und lombardischen Republiken den Höhepunkt ihres Glanzes erreicht hatten, wo die Freiheit und Rührigkeit des öffentlichen Lebens sich mit der wiedererwachten Pflege der Künste verband, um die Städte, in welche der Handel seine Schätze leitete, mit den edelsten Gebilden der Architektur zu schmücken, wo Cimabue und Giotto in der schönen Arnostadt malten, Casella die Musik lehrte und der berühmte Gelehrte Brunetto Latini daselbst einer Schule der Grammatik und Rhetorik vorstand. Die genannten Männer waren Dante's Lehrer und Freunde; er genoß einer sorgfältigen Erziehung, bildete sich in den redenden und bildenden Künsten, wie in den ritterlichen Uebungen aus und sah seine Jünglingsjahre von der schönen Liebe zu Beatrice Portinari gekrönt, einer Liebe, die ihm seine seelenvollen lyrischen Gedichte (»Rime«), besonders die in dem Buch „Das neue Leben (vita nuova)" gesammelten, eingab und für sein ganzes Fühlen und Denken so höchst wirkungsreich geblieben ist. Noch sehr jung focht Dante, in einer damals guelfisch gesinnten Stadt als Sprössling einer guelfischen Familie geboren, mit in den Schlachten der Florentiner gegen die Ghibellinen von Arrezzo und Pisa und diente nachmals der Republik ebenso gewandt mit seinem Geist und Wort, wie er ihr tapfer mit dem Schwerte gedient hatte. Seinen Verdiensten entsprach die Erwählung in das Kollegium der Priori, die höchste Magistratur; allein damit hatte er auch den Gipfel des Glückes erreicht und der Wendepunkt desselben trat rasch ein. Die Zwistigkeiten der nach Florenz verpflanzten pistojer Familie Cancelleri, welche sich in die feindlichen Zweige der Bianchi (Weißen) und Neri (Schwarzen) spaltete, schürten den Bürgerkrieg in der Republik, deren Bewohnerschaft sich in die Parteien der Cerchi und der Donati sonderte. Jene, denen auch Dante angehörte, hielten es mit den Bianchi, diese mit den Neri, welche von dem Papste Bonifaz VIII. unterstützt wurden. Während Dante 1302 als Gesandter von Hause abwesend war, fiel der Sendling des Papstes, Karl von Valois, mit Hilfe der Donati über die Bianchi und Cerchi her und trieb die ganze Partei aus der Stadt. Die Unterlegenen wurden geächtet, ihre Güter konfiscirt, ihre Häuser niedergerissen. Dieses Loos traf auch Dante, obgleich seine Gattin Gemma, mit der er seit 1291 in unglücklicher Ehe gelebt hatte, die Schwester des Hauptführers der Donati war. Nachträglich ward über Dante und seine Mitverbannten noch die Sentenz gefällt, daß sie lebendig verbrannt werden sollten, wenn sie je in die Hände der Florentiner fielen. Den Ausgestoßenen blieb keine andere Wahl, als sich mit den Ghibellinen zu vereinigen, mit deren Hilfe sie 1304

einen Angriff auf Florenz unternahmen, welcher mißglückte, worauf Dante über die Apenninen ging, um in der Lombardei einen Zufluchtsort zu suchen. Neunzehn Jahre lang irrte er nun unstät und flüchtig umher und er, der stolze und strenge Republikaner, mußte sich bequemen, die Gastfreundschaft der kleinen Tyrannen anzusprechen, welche damals Oberitalien mit allen Lastern und Gräueln erfüllten. Ermüdet von dem „harten Auf- und Absteigen fremder Treppen", aufgerieben von Gram und Zorn über das eigene Mißgeschick und mehr noch über das Unglück der florentinischen Heimat und Italiens, angeekelt von der Menschen Schlechtigkeit und verbittert über das Fehlschlagen der liebsten Hoffnungen, starb Dante in seinem sechsundfünfzigsten Jahre am 14. September 1321 zu Ravenna, wo er in der Kirche des Franciskanerklosters begraben wurde. „In Florenz hat niemand um ihn geweint", sagt sein ältester Biograph, Boccaccio, bezeichnend. Die meisten seiner Werke, das Buch »De vulgari eloquentia«, in welchem er als Gesetzgeber der italischen Sprache auftritt, der »Tractatus de monarchia«, der die politischen Ansichten des vielerfahrenen und schwergeprüften Denkers entwickelt, welcher das Heil der von den extrem-aristokratischen oder extrem-demokratischen Staatsgrundsätzen gequälten Völker zuletzt in einer idealen Universalmonarchie gefunden haben wollte [1]), ferner der italisch geschriebene »Convito«, welcher gewissermaßen einen Kommentar zu Dante's Leben und Schriften enthält, endlich auch die »Commedia«, der die Verehrung der späteren Geschlechter das Epitheton »divina« gab, sind während seiner Verbannung entstanden. Allerdings mag er den Plan seines großen Gedichtes schon weit früher gefasst und wohl auch einen Theil desselben ausgeführt haben, was Boccaccio ausdrücklich behauptet, allein der Ton des Ganzen bezeugt hinlänglich, daß es eine Frucht der herben Wanderjahre des Dichters ist. Hören wir darüber, wie über den Plan und Geist der göttlichen Komödie, einen Landsmann Dante's, der in einem englisch geschriebenen Buche die Schmerzen, Befürchtungen und Hoffnungen der italischen Patrioten dargelegt hat (Mariotti: „Italien in seiner politischen und literarischen Ent-

[1]) Dante's Traktat von der Monarchie ist ein kulturgeschichtlich höchst merkwürdiges Buch. Es bezeichnet als ein unvergänglicher Markstein die Epoche, wo die vorgeschrittensten Geister des Mittelalters unter dem Alpdruck der pfäffischen Idee einer päpstlichen Universalherrschaft sich hervorzuarbeiten begannen. Dante hat in seinem Buch, zunächst im Dienste der ghibellinischen Politik, dem Kirchenideal ein weltliches Staatsideal entgegenstellt. Und die dante'sche Idee vom Reich, welche er in seinem Traktat entwickelte, war — wie Gregorovius (Geschichte d. Stadt Rom, VI, 24) ausführt — „keineswegs ein Programm des Despotismus. Der allgemeine Kaiser sollte nicht der Tyrann der Welt sein, der die gesetzmäßige Freiheit tödtete, sondern ein über alle despotischen Begierden wie über alle Parteileidenschaften erhabener Friedensrichter, der höchste Minister oder Präsident der Menschenrepublik." Freilich, so ein Ideal von Kaiser war leichter zu ersinnen, als auf Erden zu finden.

wickelung"). „Schon in den ersten Stunden seiner Verbannung wünschte Dante seiner edlen Entrüstung durch seine Schriften Luft zu machen, die letzte Waffe, durch die er seinen übermüthigen Gegnern noch gefährlich werden konnte. Er dachte an ein Werk, in welchem die Namen aller seiner Feinde aufgezeichnet sein sollten, in welchem sie mit ewiger Schmach für alles, was er zu tragen hatte, büßen sollten. Er bedurfte eines Stoffes, der so gränzenlos war wie sein Groll; er brauchte eine unsichtbare Welt, in der diejenige, in welcher er lebte, nach seinem Hassen und seinem Lieben gerichtet und verurtheilt werden sollte [1]). Unter den vor seiner Verbannung in Betracht gezogenen Plänen war eine Idee, welche wunderbar für sein Vorhaben passte. Woher dieser ursprüngliche Plan stammte, darüber zu grübeln wäre jetzt eben so schwer als nutzlos. Die formlosen Versuche einiger Legenden und Fabliaux der französischen Minstrels (vgl. was oben im 2. Kapitel, Nr. 2 über Houdans Gedicht »La Voy ou la Songe d'Enfer« gesagt ist), selbst wenn sie als Muster angeführt werden können, die zuerst die Idee einer Reise nach dem Reiche der Ewigkeit eingaben, vermögen den Ansprüchen Dante's auf Originalerfindung keinen Abbruch zu thun. Höchst wahrscheinlich war aber schon seine Vertrautheit mit den Werken Vergils, seines Lieblingsdichters, für Dante hinreichend, um den Ausgangspunkt zu finden, von dem er sich zu so erhabener Höhe emporschwang; auch wurde vielleicht nicht ohne guten Grund der lateinische Dichter als Führer und Lehrer auf dem größten Theile der ereignißreichen Pilgerfahrt gewählt. Es ist keineswegs unwahrscheinlich, daß das Hinabsteigen des Aeneas in die Unterwelt im sechsten Buche der Aeneis, sein Zusammentreffen mit Freunden und Feinden, die Weissagungen über die Zukunft, die ihm der Geist seines Vaters mittheilt, und die tausend schauerlichen Bilder, durch welche der römische Dichter die einfache Schöpfung Homers bereicherte, den plötzlichen Gedanken weckten, daß auch er, wie Aeneas, die Schranken des Lebens durchbrechend, die Geheimnisse des Todtenreiches entdecken und sie dem Auge der Menschheit enthüllen könnte. Die Begriffe der Menschheit von dem jenseitigen Leben waren zu jener Zeit unzertrennlich mit schauerlichen Phantomen und abergläubischen Schrecken verbunden. Es war daher eine unerschöpfliche Schatzkammer poetischer Hilfsmittel, im Jahre 1300 eine Reise in die ewigen Regionen zu beschreiben und der furchtsamen und leichtgläubigen Menge Kunde von Himmel und Hölle zu bringen; denn die Beschreibungen der Engel und

[1]) „Kennst du die Hölle des Dante nicht?
Die schrecklichen Terzetten?
Wen da der Dichter hineingesperrt,
Den kann kein Gott erretten.
Kein Gott, kein Heiland rettet ihn
Aus diesen singenden Flammen." Heine.

Teufel wurden in vielen Fällen von dem gemeinen Volke wörtlich genommen. Der einfältige Pöbel wies auf den Dichter, wenn er vorüberging, und glaubte in seinem dunkeln Gesicht und krausen Haar die Spuren der Wirkung der Glut und des Rauches von dem unauslöschlichen Feuer zu bemerken. Es war ein Unternehmen der Frömmigkeit und Wiedervergeltung, die Schatten vor Alters oder kürzlich Verstorbener zu besuchen, sie zu schildern, wie sie die ewigen Strafen litten, welche die göttliche Gerechtigkeit über sie verhängte; die Maske der Heuchelei Personen abzureißen, welche die Welt getäuscht und sich unverdiente Berühmtheit erworben hatten; den guten Namen anderer wiederherzustellen, denen Neid oder Bosheit keine Ruhe im Grabe ließ; den Schmerz eines bekümmerten Lebenden zu lindern, indem man ihm die Wonne des Beklagten zeigt, wenn er unter den Auserwählten frohlockt, oder seine ruhige Ergebung in sein Loos, wenn er unter den Verdammten ist. Eine erhebende Freude lag in dem Gedanken, die Schatten von Männern zu treffen, deren Name der Dichter mit Ehrfurcht und Begeisterung auszusprechen gewohnt war, mit solchen zu reden, deren Tod die Welt mit bitteren und nutzlosen Klagen begleitet hatte, und die Thränen und Seufzer anderer zu verhöhnen, die sein Missgeschick gefördert oder verspottet hatten. Für eine nach Kenntniß heiß dürstende Seele lag eine wonnige Aufregung in der Erwartung, die unzugänglichsten Wahrheiten enthüllt zu sehen und befähigt zu sein, seine eigenen Vermuthungen unter den Menschen zu verbreiten, gleichsam bestätigt durch das, was er dort, wo aller Zweifel aufhört, vernommen. Er wird gehen, er wird sehen, er wird erkennen; er wird seinen langjährigen Durst an dem Brunnen der Wahrheit löschen und diese Wahrheit, indem er sie in alle magischen Reize der Poesie kleidet, zu einem Gesetz unter den Sterblichen machen. Betet nicht im Himmel ein Engel für ihn, wacht nicht die Liebe, der Traum seiner Kindheit, die heilige Flamme, die er in seinem Herzen mit dem Eifer einer Vestalin bewahrt hat, wacht nicht Beatrice beständig über seinem Schicksal und leitet seinen Stern wie ein schützender Geist? Beatrice muß es sein, die von dem Ewigen sich die Gnade erbittet, die Schritte ihres Geliebten durch den Himmel zu geleiten; sie wird seine Lehrerin sein, nachdem Vergil ihn durch die Kreise des Abgrundes der Finsterniß und die Stufen des Fegfeuers hinaufgeführt hat. So war Dante's Plan und nie ergoß die Seele eines Mannes so sein ganzes Selbst in eine einzige Schöpfung. Alle politischen Leidenschaften des wandernden Ghibellinen, alle begeisterten Wonnen des Geliebten Beatrice's, alle tiefsten Abstraktionen des gewiegten Gelehrten, seine ganze Zeit, sein ganzes Herz und seine ganze Seele fanden in einem Werke Platz; aber weil solche Einflüsse nicht zu gleicher Zeit mit derselben Kraft wirkten, athmen die verschiedenen Theile des Gedichtes auch einen verschiedenen Geist, je nachdem die Vorfälle in dem Leben des Dichters einer Seite seines Ge-

müthes das Uebergewicht über die andere gaben. Der erste Theil ist fast ganz der Politik gewidmet; er wurde in der ersten Aufregung der Verbannung geschrieben, als der Dichter bestrebt war, den Feinden seiner Sache Feinde zu schaffen. Ghibellinischer Groll und ghibellinische Rache nehmen ihn ganz in Anspruch, und während er mit immer wachsender Verachtung Florenz, Rom und Frankreich, die Guelfen, die Neri, Karl von Valois und Bonifaz den Achten angreift, rettet er den Ruhm von hundert Ghibellinen oder verbirgt in dem Staunen des Entsetzens und Mitleids ihre Verbrechen unter dem Schleier einer tiefen Theilnahme an ihren Leiden. Aber als er den Abgrund aller Schmerzen verlassen und den Anfang des Fegfeuerberges erreicht hat, da verbreitet sich über sein Gedicht eine selige Ruhe. Die Schatten, denen er begegnet, athmen Liebe und Verzeihung; sie verlangen weniger Nachrichten von den Lebenden zu vernehmen und senden nur Botschaften der Freude; das Herz wird leichter und froher mit den verschiedenen Schichten der Atmosphäre in den ansteigenden Regionen des Berges. Endlich naht sich ihm auf dem Gipfel, wohin er das irdische Paradies verlegt hat, Beatrice. Alles, was die menschliche Phantasie je geschaffen, erreicht nicht den Glanz und die Pracht, welche ihr Kommen verkünden. Ihr Geliebter hat sie gesehen, alle irdischen Erinnerungen haben ihn verlassen; seine Augen an ihre Augen gefesselt, beginnt er seinen Flug nach den Sphären, gezogen von ihren unsterblichen Blicken. Dort, während sie von Stern zu Stern schweben, lies't Beatrice in der Seele ihres Geliebten wie in einem Spiegel alle Zweifel, welche ihn quälen; sie gibt ihm die Lösung aller Probleme über das System des Weltalls, über die Geheimnisse der Natur, über die Mysterien christlicher Offenbarung; und nachdem er so das ewige Licht in allen seinen Ausflüssen und Reflexen durchforscht hat, darf Dante seine Blicke auf den Mittelpunkt alles Lichtes wenden, wo er, geblendet, verwirrt und ohnmächtig niedersinkt und seinen Gegenstand aufgibt, als gestände er, daß selbst dem Genie Dante's eine Gränze gesteckt sei." Dem Angeführten füge ich noch Folgendes bei. Die „göttliche Komödie (divina Commedia)" — geschrieben in einer sich stets auf gleicher Höhe haltenden Sprache, in einem energischen und plastischen Stil, gedichtet in Dreireimen (Terzinen), hundert Gesänge enthaltend und in drei große Abschnitte: Hölle (inferno), Fegfeuer (purgatorio) und Paradies (paradiso) zerfallend — die göttliche Komödie umfasst sämmtliche epische, lyrische und didaktische Elemente der damaligen Poesie. Sie wächst aus dem Grundgedanken hervor, daß auch für die moderne Welt eine so festgefugte Lebenseinheit gefunden werden müsse, wie sie für die alte Welt bestanden hatte, und gibt eine, zwar streng auf dem christlichen oder, wenn man will, auf dem katholischen Dogma beruhende, jedoch mit männlichstem Freimuth verknüpfte Anschauung des Verlaufes der menschheitlichen Geschicke. Man kann das Gedicht eine kolossale Allegorie

nennen; allein der Umstand, daß Dante wohlbedächtig den historischen Faden nie fahren läßt und die Idee an das Faktum anknüpft, verhindert, daß seine Darstellung haltlos in der blauen Luft der metaphysischen Deutung schwebt, und wenn sein Werk mit Wahrheit als die Normaldichtung des Katholicismus bezeichnet worden, so darf dabei nicht vergessen werden, daß Dante's Katholicität durchgehends den reformatorischen Verjüngungstrieb in sich hegt und unausgesetzt auf das Ideal des Christenthums hinweist. Dieses Ideal, die welterlösende Liebe oder, wie er sich ausdrückt, die Liebe, die beweget Sonn' und Sterne (»l'amor, che muove 'l sole e l'altre stelle«), war das Princip von Dante's Denken und Dichten, und insofern seiner Ansicht zufolge das Drama der Weltgeschichte in dieses Ideal, in die Liebe, also in das Glück, sich auflösen mußte, gebührte seiner an rührend schönen, erhabenen und furchtbaren Einzelnheiten höchst reichen, in tiefsinniger Anlage und konsequenter Ausführung durch und durch vollendeten, das Diesseits und Jenseits umspannenden Dichtung allerdings der Titel Komödie [1]).

---

[1]) Von dem männlichen Freimuth Dante's und der reformatorischen Kritik, welcher er die Gebrechen der Kirche und die Laster der Päpste unterwirft, finden sich bekanntlich zahlreiche Zeugnisse in der göttlichen Komödie. Eines der stärksten ist in der Aeußerung des Apostels Petrus (Parad. XXVII, 22—28) gegen den Papst enthalten:

»Quegli, ch' usurpa in terra il luogo mio,
Il luogo mio, il luogo mio, che vaca
Nella presenza de figliuol di Dio,
Fatto ha del cimiterio mio cloaca
Del sangue e della puzza, onde 'l perservo,
Che cadde di quà sù, là giù si placa.«

Was die einzelnen Schönheiten des großen Werkes betrifft, so sind dieselben vorzugsweise in der ersten Abtheilung (Inferno) zu suchen, welche an Kunstwerth die beiden folgenden überhaupt weit übertrifft, weil hier, mit Ruth zu sprechen, „das rein Menschliche mit seinen Leidenschaften herrscht". Gleich am Eingang frappirt uns die erhabene Aufschrift der Höllenpforte:

»Per me si va nella città dolente!
Per me si va nell' eterno dolore;
Per me si va per la perduta gente.
Giustizia mosse il mio alto fattore:
Fecemi la divina potestate,
La somma sapienza, e 'l primo amore.
Dinanzi a me non fur cose create,
Se non eterne, ed io eterno duro:
Lasciate ogni speranza voi ch' entrate.«

Von hinreißend elegischer Wirkung ist die Stelle, wo der Dichter mit den Schatten des unglücklichen Liebespaares Paolo Malatesta und Francesca von Rimini zusammentrifft (Inferno V, 73—142) und ihm die letztere ihre trauervolle Geschichte erzählt, mit den Worten schließend:

— — — »Nessun maggior dolore,
Che ricordarsi del tempo felice

Dante's Werk ſteht einſam in der italiſchen Literatur; denn daß es einen gewiſſen Bonifazio degli Uberti zu ungeſchickter Nachahmung reizte, iſt

---

Nella miseria. —
Noi leggiavamo un giorno, per diletto,
Di Lancilotto, come amor lo strinse:
Soli eravamo, e senza alcun sospetto.
Per più fiate gli occhi ci sospinse
Quella lettura, e scolorocci 'l viso:
Ma solo un punto fu quel, che ci vinse.
Quando leggemmo il disiato riso,
Esser baciato da cotanto amante;
Questi, che mai da me non fia diviso,
La bocca mi baciò tutto tremante:
Galeotto fu il libro, e chi lo scrisse:
Quel giorno più non vi legemmo avante.«

Einen furchtbaren Kontraſt zu dieſer lieblichen Epiſode bildet die von Ugolino della Gherardesca (Inferno XXXIII), ein Nachtſtück von markerſchütternder Energie, dem an Schrecklichkeit nicht einmal die gigantiſche Phantaſtik, womit (Inferno XXXIV) die Erſcheinung Satans dargeſtellt wird, nahekommt. Außerdem iſt im Bereiche der Hölle beſonders noch auf die ſinnige Schilderung der Glücksgöttin (VII, 73—97) hinzuweiſen, ſowie auf die Begegnung mit Farinata degli Uberti, dem edlen Ghibellinen, deſſen Stolz auch unter den Höllenqualen ſich ſelbſt gleich bleibt, »come avesse lo 'nferno in gran dispitto«, *mit* Cavalcante Cavalcanti (X) und mit Pier delle Vigne (XIII, 28—109), welcher „beide Schlüſſel zum Herzen Friedrichs II. beſaß." In den Geſängen des Fegfeuers ſind als äſthetiſch wirkſam hervorzuheben die Zuſammenkunft mit dem Sänger Caſella (II, 76—118), der Dante's wegmüde Seele durch Anſtimmung der Canzone des Dichters »Amor che nella mente mi ragiona« erquickt, dann die Beſchreibung, welche Buonconte (V, 94—129) von ſeinem Tode in der Schlacht bei Campaldino entwirft, ferner die Apoſtrophe an Italien und Florenz (VI, 76—151), in welche die Vaterlandsliebe zornvolle und wehmüthige Töne miſcht: »Ahi, serva Italia, di dolore ostello, nave senza nocchiero in gran tempesta, non donna di provincie, ma bordello!« etc. endlich die Erſcheinung Beatrice's (XXX):

»Cosi dentro una nuvola di fiori,
Che dalle mani angeliche saliva,
E ricadeva giù dentro e di fuori,
Sovra candido vel, cinta d'oliva,
Donna m'apparve, sotto verde manto,
Vestita di color di fiamma viva.
E lo spirito mio, che già cotanto
Tempo era stato con la sua presenza,
Non era di stupor tremando affranto,
Sanza degli occhi aver più conoscenza,
Per occulta virtù, che da lei mosse,
D'antico amor senti la gran potenza.«

Am ſpärlichſten ſind die reinpoetiſchen Schönheiten in dem dritten Theile (Paradiso), wo Einem die Unmöglichkeit, den dünnen metaphyſiſchen Stoff plaſtiſch zu geſtalten, auf Schritt und Tritt begegnet. Die phantaſievollſten Bilder und ergreifendſten Epiſoden ſind hier das ſtralende Kruciſix, welches von den Seelen edler Kreuzfahrer gebildet wird (XIV), das

von keinem Belang. Die Geistesrichtung des großen Mannes entbehrte allzusehr des Zusammenhanges mit der Organisation seines Volkes, um auf die literarische Thätigkeit desselben von nachhaltigem, ja auch nur von vorübergehendem Einflusse sein zu können, weßwegen seine Wirksamkeit durch die seiner zwei berühmten, aber weit weniger geistesgroßen Nachfolger Petrarca und Boccaccio so sehr überflügelt wurde. Nicht als ob diese nationaler gewesen wären, durchaus nicht, ihre Poesie wurde in unverhältnißmäßig höherem Grade als die Dante's durch die Fremde, durch die Nachbildung und bloße Italisirung ausländischer Muster alter und neuer Zeit bestimmt — wie denn der Verlauf der italischen Literatur überhaupt von fremden Einflüssen durchweg abhängig erscheint, da ihr die innere Nothwendigkeit und der organische Wuchs abgeht und sie nicht naturgemäß die Volkssage und das Volksleben zur Amme hatte, sondern mit gelehrten Dekokten künstlich aufgenährt wurde: allein Petrarca und Boccaccio wußten sich dem Nationalcharakter zu bequemen, statt demselben, wie Dante gethan, zu opponiren, sie verstanden seine Schwächen, besonders die Scheu vor anstrengender Denkthätigkeit, die Eigenheit, auch im geistigen Gebiete nur müheloſe Genüsse zu fordern, so trefflich zu benützen, daß sie sich für immer in das Ohr und das Herz ihrer Landsleute einschmeichelten und unter denselben ihren Geschmack zu einem bleibenden machten.

---

herrliche Gemälde, welches Dante's Ahn Cacciaguida von den florentinischen Zuständen früherer Zeit entwirft (XV, 97—135), sodann die Schilderung des Unglücks der Verbannung (XVII, 46—100) und zuletzt die Beschreibung der Himmelsrose (XXX und XXXI), wo sich Dante's Einbildungskraft noch einmal glanzvoll bewährt. — Dante muß mehr als irgend ein anderer Dichter im engsten Zusammenhange mit der Geschichte und der Bildung seiner Zeit betrachtet werden; von derselben losgelöst, wird er abstrus, unverständlich und ungenießbar. Für uns Moderne gehört, die „Dantepietisten" mögen sagen, was sie wollen, große Selbstüberwindung dazu, das scholastische Labyrinth der göttlichen Komödie ganz zu durchwandern. Abgesehen von Einzelheiten, die unser Gefühl empören, wie z. B. wenn der Dichter den Kaiser Friedrich II. in der Hölle schmoren läßt oder Brutus und Kassius in dem dreimäuligen Rachen des Höllenkönigs mit Judas Iskariot zusammenkoppelt, liegt uns die dante'sche Weltanschauung so ferne, daß das aus derselben hervorgegangene Werk als Ganzes für uns weit mehr kulturhistorischen als dichterischen Werth hat. Die erste Originalausgabe der divina Commedia erschien zu Foligno 1472, eine Ausgabe der sämmtlichen Werke Dante's zuerst in Venedig 1757. Die göttliche Komödie wurde metrisch verdeutscht von Kannegießer, Streckfuß, Kopisch, Philalethes (König Johann von Sachsen), Blanc, Witte, Eitner, Bernd von Guseck-Krigar, Hoffinger, Notter, Bartsch, Enk. Die »vita nuova« übersetzte Förster, die lyrischen Gedichte Kannegießer und Witte, die prosaischen Schriften Kannegießer. Zu vergl. Wegele, Dante's Leben und Werke 1852, 3. Aufl. 1879; Nordmann, Dante's Zeitalter, 1852; Schlosser, Studien über Dante, 1856; Floto, Dante, sein Leben und seine Werke 1857; Braun, Dante Alighieri, 1863; Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft, 1867 fg.; Witte, Danteforschungen, 1869. Ozanam, Dante et la poésie catholique au XIIIme siècle, 1839.

Francesco Petrarca wurde am 10. Juli 1304 als Sohn florentinischer Eltern, die mit Dante zugleich aus der Vaterstadt verbannt wurden, zu Arezzo geboren. Sehr jung noch folgte er seinem Vater nach Avignon, wohin die Päpste seit 1305 ihre Residenz verlegt hatten, damit „die Welt noch etwas Verderbteres sehen sollte als den Hof von Rom, nämlich den Hof von Avignon". Hier, sowie später zu Montpellier und Bologna, machte Petrarca seine Studien, vertauschte aber die Rechtswissenschaft, zu der ihn sein Vater bestimmt hatte, bald mit dem Studium der römischen Dichter und Redner und fühlte sein poetisches Talent besonders während seines Aufenthalts in Montpellier erwachen. Die Gesänge der Troubadours, die er in der Heimat derselben vernahm, übten auf sein durchaus bloß empfängliches, weibliches Naturell einen unwiderstehlichen Einfluß und seine ausschweifende, wahrhaft weibische Eitelkeit mußte sich von der Vorstellung gekitzelt fühlen, durch Geistesreichthum, feinere Bildung und größere Formvollendung die Liederkunst der Provenzalen in Schatten zu stellen und für Italien der Chorführer des Minnegesangs zu werden. Dies wurde er denn auch, aber höher trug ihn seine Begabung nicht und er übertraf seine provenzalischen Vorbilder keineswegs an Phantasie und Großsinnigkeit — an die kriegerische Begeisterung eines Bertran de Born und an den kühnen Freiheitseifer eines Peire Kardinal reichte er bei weitem nicht hinan — sondern nur an verfeinerter Gefühlssophistik, an Gelehrsamkeit und Geschmack, an sprachlicher Glätte und metrischer Vollendung. Die sprachliche Virtuosität hatte er sich besonders während seines Aufenthaltes in Bologna erworben, von wo er 1326 nach Avignon zurückkehrte, um, durch den Tod seines Vaters oder vielmehr durch die Schlechtigkeit der Testamentsvollstrecker ziemlich mittellos geworden, in den geistlichen Stand zu treten. Dies war in der schwelgerischen Papststadt kein Hinderniß, sondern eher eine Förderung des Lebensgenusses, und Petrarca, den seine liebenswürdige Persönlichkeit wie sein poetisches Talent überall zu einem gerngesehenen Gaste machte, stürzte sich demzufolge begierig in den Strudel der Ueppigkeit von Avignon. Im folgenden Jahre lernte er die durch ihn weltberühmt gewordene Laura, die Gattin des Hugo de Sade, kennen, welche er fortan einundzwanzig Jahre hindurch liebte oder wenigstens besang; denn man weiß nicht recht, wie man mit dieser Liebe daran ist, und ist sehr versucht, sie mehr für eine Sache des Kopfes als des Herzens und der Sinne, mehr für einen willkommenen Gegenstand der Troubadourkunst und der provenzalischen Minnesubtilität als für eine echte und wahre Leidenschaft zu halten. Von nun an verstrich Petrarca's Leben unter höfischen Zerstreuungen und diplomatischen und gelehrten Reisen, welche mit kurzen Perioden träumerischer Zurückgezogenheit (zu Vaucluse bei Avignon und auf einer Villa unweit Mailand) wechselten. Sein Ansehen und Ruhm als Gelehrter und Poet war gränzenlos unter

seinen Zeitgenossen. Ihm zu Ehren wurde die antike Dichterkrönung wieder hergestellt und er ward am 8. April 1341 unter dem Zuströmen einer zahllosen Menge auf dem Kapitol zu Rom durch den Senator Orso dell' Anguillara feierlich als dichterischer Triumphator gekrönt. Kaiser und Könige, Päpste und Kardinäle horchten seinem Worte und buhlten um seine Freundschaft, und während die Tyrannen Oberitaliens stolz darauf waren, ihn als Gast in ihren Palästen bewirthen zu können, empfing ihn die Republik Venedig als „den Vertreter einer höheren Macht, als das oberste Haupt, als den Dogen der Wissenschaften" und erwies ihm die höchsten Ehren des Staates. Uebersättigt von Genüssen des Ruhmes zog er sich endlich in die Einsamkeit der euganeischen Berge nach Arqua zurück, wo er am 18. Juli 1374 den Tod des Gelehrten starb, indem den über einen Folianten Hingebeugten ein Schlagfluß überraschte. Petrarca's nationalliterarische Bedeutung beruht auf seinem „Liederbuch (Canzoniere)", welches seine Canzonen, Sonette (— das Sonett wurde von da ab die populärste poetische Form Italiens), Sestinen, Balladen, Madrigale unter dem einfachen Titel »Rime« enthält und für die italische Lyrik in eben dem Grade fast ausschließlich tonangebend geworden ist, als es überhaupt für alle Zeit zu einem poetischen Kanon der Liebesschwärmerei wurde, da es, wenige patriotische Oden ausgenommen, durchgehends mit der Liebe sich beschäftigt. Sämmtliche späteren Sonettisten und Laurettisten haben sich daraus Gedanken, Farben und Bilder geholt. Und dennoch lebt und webt, klagt und jauchzt hier nicht die Liebe selbst, sondern präsentirt sich nur die, allerdings verlockend ausstaffirte Grübelei und Tiftelei über die Liebe. Mit welchem Glanz, mit welcher duftenden Blumenfülle der Dichter auch seine Laura umkleidet, wie viel kostbaren äußerlichen Schmuck er auch auf und um sein Idol gehäuft hat, im Grunde vermochte er demselben dennoch keinen schöpferischen Odem einzuhauchen, und weil sich ihm innerlichst das Gefühl aufdringen mochte, seine ganz in Tönen und Düften schwelgende Liebespoesie sei eigentlich doch bloß eine Spielerei [1]), konnte er auch in den Irrthum verfallen, sein längst

[1]) Petrarca äußerte in einem Briefe seines Alters über seine „Reime" Folgendes: „Ich pflegte mich in meiner Jugend nach Vaucluse zurückzuziehen, in der Hoffnung, unter diesen frischen Schatten den Brand der Liebe zu lindern; das Heilmittel selbst verwandelte sich mir in Gift. Das Feuer, das ich mitgenommen hatte, entzündete sich dort wieder, und da in dieser öden Einsamkeit niemand war, der es mir löschen half, ward es immer ungestümer. So erfüllte ich, um es zu bändigen, umherziehend die Thäler und den Himmel mit meinen Klageliedern, welche jedoch manchen lieblich schienen. So entstanden meine jugendlichen italischen Gedichte, über welche ich jetzt Reue und Schamröthe empfinde, welche aber doch bei allen, die an demselben Uebel leiden, im höchsten Grade beliebt sind." Diese Aeußerung dokumentirt, meiner Ansicht nach, nicht minder die Unsicherheit und Unklarheit Petrarca's hinsichtlich seiner poetischen Bestrebungen als seine bekannte Eitelkeit. Die Eitelkeit war es auch, welche ihn bestimmte, das Hauptgewicht auf seine lateinischen Arbeiten zu

vergeſſenes, in lateiniſcher Sprache verfaſſtes Heldengedicht »Africa« müßte ihm die Unſterblichkeit ſichern. Petrarca's ganzes Weſen zeigt, wie im Leben, ſo auch im Dichten etwas Hohles, Mark- und Charakterloſes; es fehlt ihm die rechte Zeugungskraft, die ſelbſtſtändige Schöpfungsluſt; er bedarf ſtets eines Rück- und Anhalts, eines Muſters, er empfängt und glaubt dann im Empfangen zu zeugen, wie alle die dem ſeinen verwandten mannweiblichen Talente: in der Jugend ahmt er die franzöſiſche Minnepoeſie nach, im Alter wendet er ſich zur Allegorie Dante's, deſſen Ruhm er übrigens mit ſcheelen Augen anſah, und dichtet in Terzinen ſeine ſechs allegoriſchen Viſionen, „Triumphe (Trionfi)" betitelt, von der Liebe, von der Keuſchheit, vom Tod, vom Ruhm, von der Zeit, von der Gottheit, ein Werk, in welchem ſich zwar, wie in allem, was Petrarca ſchrieb, einzelne poetiſche Züge und edle Gedanken finden, das aber als Ganzes bei gänzlichem Mangel an plaſtiſcher Geſtaltung ſeinem Vorbilde nicht entfernt nahekommt und ungenießbar froſtig iſt. So beſchaffen, kann Petrarca's Poeſie vor dem Richterſtuhle der Nachwelt um ſo weniger große Anerkennung finden, als ſie es hauptſächlich war, die der übeln Eigenſchaft der Italiener, den Schein für das Weſen, die Form für den Geiſt, die Manier für Urſprünglichkeit zu nehmen, auch auf dem äſthetiſchen Gebiete großen Vorſchub leiſtete: alle Achtung dagegen verdienen des Dichters beredſame Bemühungen um das Heil und den Frieden ſeines Vaterlandes, deſſen Zerriſſenheit und Unglück er innig mitfühlte, obgleich er ſich zum Freund und Gaſt der Verurſächer dieſer Zerriſſenheit, dieſes Unglücks, der verworfenſten Päpſte und abſcheulichſten Deſpoten erniedrigte und ihm auch hier, wie in der Dichtkunſt, die erſte Tugend des Mannes, der Charakter, abging. Höchſt ehrenwerth war ſeine unausgeſetzte Mühwaltung für das Studium des klaſſiſchen Alterthums und ſeiner großen Autoren.

Hier fiel ſeine Thätigkeit mit der gleichartigen ſeines Zeitgenoſſen und Freundes Boccaccio zuſammen. Was Petrarca für die Wiedererweckung

---

legen, denn das Latein war ja damals die Univerſalſprache der Gelehrten und Latein ſchreibend durfte er ſich demnach ſchmeicheln, weltberühmt zu werden, während ſeine Gedichte in einer Vulgarſprache ſeinen Ruhm auf Italien beſchränkten. Außer ſeinem Epos »Africa«, das den dritten puniſchen Krieg zur Grundlage hat und die altrömiſche Herrlichkeit feiert, hat er in lateiniſcher Sprache noch geſchrieben: De remediis utriusque fortunae — Rerum memorandarum libri IV — Vitae virorum illustrium — De vita solitaria — De otio religiosorum — De republica optime administranda — Eclogae, eine Menge Epiſteln u. ſ. f. Die erſte vollſtändige Ausgabe ſeiner Werke erſchien zu Baſel 1581. Vollſtändige metriſche Verdeutſchungen ſeiner „Reime" und „Triumphe" beſitzen wir drei: die erſte von Karl Förſter (1833, 2. Aufl.), die zweite von Kekule und Biegeleben (1845), die dritte von Wilhelm Krigar (1855). Ueber Petrarca's Stellung in ſeiner Zeit und in der Literatur vgl. G. Körting: Petrarca's Leben und Werke (auch unter dem Titel: Geſchichte der Literatur Italiens im Zeitalter der Renaiſſance), 1878.

und Kenntniß der römischen Literatur that, das that Boccaccio für die griechische, und wir können uns heutzutage kaum eine Vorstellung machen von der rastlosen Sorge und Anstrengung, welche dieses Unternehmen erforderte, von den Hemmungen und Hindernissen, welche bei der herrschenden Unwissenheit dem Aufstöbern, Sammeln, Kaufen, Abschreiben und Verbreiten der klassischen Manuskripte entgegenstanden. Einmal hatte Petrarca auf einer seiner Reisen zu Lüttich einen alten Kodex von Cicero's Schrift De officiis entdeckt, aber er vermochte in dieser damals so volkreichen, blühenden und reichen Stadt niemand aufzutreiben, der ihm hätte das Manuskript abschreiben können, und als er sich deßhalb entschloß, selber den Abschreiber zu machen, konnte er nur mit äußerster Noth eine Flüssigkeit erlangen, welche einigermaßen der Dinte ähnlich sah. Ein andermal kam Boccaccio auf einer seiner gelehrten Entdeckungsreisen nach dem Kloster Montecasino, welches als ein Asyl der Wissenschaft berühmt war, und fragte nach den Handschriften von Werken des Alterthums, die der Sage nach in der Klosterbibliothek aufbewahrt wurden. Da führte man ihn mittels einer Leiter auf einen fensterlosen Speicher, wo in einem verworrenen Haufen unter Staub und Geröll, dem Unwetter und den Ratten preisgegeben, jene köstlichen Rollen lagen, „die so viel zu lehren hatten" und die man nur als Schreibmaterial gebrauchte, indem man über Homers Gesänge oder Platons Gespräche unsinnige Legenden oder scholastisch wahnwitzige Abhandlungen über die unbefleckte Empfängniß Maria's und andern derartigen Blödsinn hinschrieb. Wenn bei ihren gemeinschaftlichen Aufgrabungen der klassischen Schriftsätze Petrarca durch seine sorgenfreie ökonomische Stellung, durch Gönnerschaften und einflußreiche Verbindungen aller Art mächtig unterstützt wurde, so war Boccaccio mehr auf seinen persönlichen Fleiß angewiesen: von jenem wird berichtet, daß er beständig einige Sekretäre mit Abschreiben alter Manuskripte beschäftigte; von diesem, daß er Terenz, Livius, Cicero, Tacitus, Boëthius und den Homer sogar mehrmals mit eigener Hand abschrieb. Für seine Einführung des Studiums der Hellenen kann man Boccaccio nicht genug dankbar sein. Er brachte es dahin, daß die florentinische Republik einen Lehrstuhl für die griechische Sprache errichtete, auf welchen Leontios Pilatus berufen wurde, einer der ersten jener Grammatiker, die aus Byzanz nach Italien kamen. Boccaccio war sein erster Schüler und unternahm mit seiner Hilfe eine lateinische Uebersetzung des Homer, wodurch die heilsame Bekanntschaft mit dem Vater der Dichtkunst mächtig gefördert wurde. Wie wohlthätig aber auch die wiedererwachten klassischen Studien auf die beginnende Bildung einwirkten, wie viel sie zur Aufhellung der mittelalterlichen Finsterniß beitrugen, so darf doch auch der Nachtheil nicht verschwiegen werden, den sie auf der andern Seite der italischen Literatur zufügten. Der nachahmende Charakter der-

ſelben, durch die Einführung der provenzaliſchen Lyrik begründet, ward nämlich durch die bald gäng und gäbe gewordene Nachbildung der Alten, beſonders der Römer, dergeſtalt befeſtigt, daß in der höheren Poeſie gar kein originaler Ton mehr aufkommen konnte, daß das Heil derſelben hauptſächlich in die Form geſetzt und die literariſche Entwickelung überhaupt von der Gelehrſamkeit und Scholaſtik und von der einmal zu ſtereotyper Geltung gelangten Geſchmacksrichtung einzelner Talente abhängig wurde. Die nachtheiligen Folgen hiervon zeigt uns ſchon Boccaccio. Er, der poetiſch viel reicher geſtimmt war als Petrarca, ließ ſich von dem klaſſiſchen Anſehen, welches die manierirte Lyrik ſeines Vorgängers ſchnell erlangt hatte, ſo ſehr beſtimmen, daß er ſein Genie daran verſchwendete, eine willkürliche Verbindung der Romantik der Troubadours mit antiken Elementen herzuſtellen, und nur in einem ſeiner Werke, freilich dem beſten, im Dekameron, ſeinem echtitaliſchen Naturell freien Lauf ließ.

Giovanni Boccaccio wurde 1313 zu Paris von einer franzöſiſchen Mutter einem florentiniſchen Kaufmann aus Certaldo geboren.[1]) Ein Kind der Liebe, rechtfertigte er vollkommen die gute Meinung, welche man von den geiſtigen Vorzügen ſolcher Kinder zu hegen pflegt. Frühzeitig kam er nach Florenz, wo er Unterricht erhielt und ſchon im Alter von ſieben Jahren ſein Talent und ſeine Neigung zur Poeſie an den Tag legte. Allein ſein Vater wollte keinen Poeten in ihm ſehen, ſondern einen Kaufmann aus ihm machen und gab ihn demzufolge einem Geſchäftsfreund in die Lehre, der ihn mit nach Paris nahm. Hier und ſpäter wieder in der Heimat, wohin er als unbrauchbar zurückgeſchickt worden war, quälte er ſich nun bis in ſein zwanzigſtes Jahr zwiſchen den Anforderungen eines aufgenöthigten Berufes und dem Drange ſeines Geiſtes nach Bildung und Bethätigung ſeiner Kräfte herum, bis er endlich dem Vater die Erlaubniß abrang, ſich den Wiſſenſchaften widmen zu dürfen. Zu dieſem Ende ging er nach Neapel, wo er eifrigſt die klaſſiſchen Autoren, wie nicht minder Dante ſtudirte, deſſen großes Gedicht, wie er ſagt, das erſte Licht war, das ſeine Seele traf. Auch ſeine Bekanntſchaft und Freundſchaft mit Petrarca knüpfte ſich in Neapel an, wohin der letztere auf der Reiſe zu ſeiner Krönung auf dem Kapitol gekommen. Die Studien, obzwar eifrigſt betrieben, hinderten den heißblütigen jungen Mann nicht, ſein genußfreudiges Naturell in bunt wechſelnden Liebesabenteuern walten zu laſſen. Noch ſchlief aber ſein Genius und erſt die glühende und echte Leidenſchaft, welche ihm Donna Maria, eine natürliche Tochter des Königs Robert aus dem Hauſe Anjou, einflößte, weckte ſeine Poeſie. Donna Maria war verheiratet wie Petrarca's Laura, allein dieſer Umſtand gab dem Verhältniß des

[1]) M. Landau: Giovanni Boccaccio; ſein Leben und ſeine Werke, 1877.

Dichters zu ihr nur einen poetiſchen Reiz mehr. Zur Verherrlichung ſeiner Liebe und ſeiner Geliebten dichtete Boccaccio den Roman „Fiammetta“, in welchem der Heldin Fiammetta d. i. Maria die Erzählung des Verlaufes ihrer Liebe zu Panfilo d. i. Boccaccio in den Mund gelegt wird, eine Erzählung voll ſüdlicher Glut und Naturwahrheit, die nur durch das leidige Hineinmiſchen antiker Mythologie und Heroologie geſtört wird; ferner den Roman „Filicopo“, ein wunderliches Produkt, in welchem der romantiſche Apparat der franzöſiſchen Ritterromane auf eine oft geradezu burleſk wirkende Weiſe mit heidniſcher Götterlehre und chriſtlicher Hierarchie (der Papſt erſcheint z. B. als Vikar der Juno) zuſammengerührt iſt; endlich das Epos „Die Teſeide“ (»la Teseide«), die Abenteuer der beiden thebaniſchen Königsſöhne Arcita und Palemone und ihre Liebe zu der Amazone Emilia erzählend, ebenfalls zwiſchen antiken Reminiſcenzen und der Romantik ſchwankend, aber wichtig durch die Form, die achtzeilige Stanze (ottave rime), als deren Erfinder oder wenigſtens Vervollkommner Boccaccio hier erſcheint und die ſeither das heroiſche Versmaß der Italiener geblieben iſt. Fiammetta zugeeignet iſt auch ein zweites Epos unſeres Dichters, „Filoſtrato“, eine Epiſode aus dem trojaniſchen Kriege behandelnd, ebenfalls in Achtzeilern. Geben dieſe Werke, wie auch das Schäfergedicht „Ameto“ und die erotiſche Allegorie »Ninfale Fiesolano«, Zeugniß von dem edlen Aufſchwunge, den Boccaccio in der Knechtſchaft Amors (»in servigio d'Amore«), in welcher er von Kindesbeinen auf geſtanden zu haben bekennt, genommen hat, ſo beweiſ't ſeine Satire »Corbacchio oder il labirinto d'amore«, welche er ſchrieb, um ſich von einer niedrigen Leidenſchaft (»amore carnale« nennt er ſie) zu heilen, daß der Dichter mitunter tief genug von der idealen Höhe herabgeglitten ſei. Es gab damals in Neapel Gelegenheit genug dazu. Auf König Robert folgte ſeine galante Enkelin Johanna, die Maria Stuart Italiens, und Boccaccio hatte nichts dagegen, an ihrem Hofe die Rolle des Trovatore zu ſpielen. In dieſem glänzenden und üppigen Kreiſe ſoll er zu allgemeinem Ergötzen die Novellen vorgeleſen haben, welche nachmals im Dekameron vereinigt wurden. Der 1350 erfolgte Tod ſeines Vaters rief ihn nach Florenz zurück, und da ſein Ruf als Gelehrter inzwiſchen groß geworden war, nahm die Republik der Sitte der Zeit gemäß ſeine Dienſte für den Staat in Anſpruch und übertrug ihm mehrere Geſandtſchaften. Außerdem war er für Begründung wiſſenſchaftlicher Inſtitute und für die Förderung der klaſſiſchen Studien, wie ſchon oben erwähnt worden, außerordentlich thätig. Ein ſeltſames Begebniß, das, wenn es in ſeine früheren Jahre gefallen wäre, das Dekameron ſicherlich um eine köſtliche Geſchichte reicher gemacht hätte, führte um dieſe Zeit einen Wendepunkt in ſeinem Leben herbei. Die Bekanntmachung des genannten Novellenbuches, in welchem Witz und Satire hauptſächlich auf Koſten der Pfaffheit

geübt wird, hatte das Wespennest der Klöster aufgerührt und man beschloß, dem Dichter zu Leibe zu gehen, aber mit List. Eines Tages erschien ein Karthäusermönch, Namens Ciani, bei Boccaccio und verkündete diesem, daß ihm Pietro Petroni, ein Mönch seines Ordens, der unlängst im Geruche der Heiligkeit gestorben, auf seinem Todbette unter dem Siegel des Beichtgeheimnisses anvertraut habe, es erwarte den Dichter ein tragisches und nahes Ende, so derselbe nicht von seiner ärgerlichen Schriftstellerei ablasse. Dieses Urtheil habe der verklärte Verstorbene in den Visionen seines Todeskampfes auf dem Antlitz des Erlösers gelesen, auf dessen Stirne alles Vergangene, Gegenwärtige und Künftige geschrieben stehe. Er, der Bote, sei mit dem nämlichen Auftrage an alle lebenden Freigeister, worunter auch Petrarca, versehen. Diese Posse hatte merkwürdiger Weise Erfolg. Der gealterte Schalk ließ sich kirren, ging in sich, trat sogar in den Priesterstand, studirte die Theologie und zog sich in sein väterliches Haus nach Certaldo zurück, wo er, unbeläftigt von der in Florenz ausgebrochenen Pest und den Kriegstrübsalen, seine gelehrten Arbeiten wieder vornahm und seine lateinischen Bücher schrieb.[1]) Seine Muße währte, nur von einigen Gesandtschaftsreisen und einem letzten Ausflug nach Neapel unterbrochen, bis 1373, wo ihn die florentinische Republik mit dem ehrenvollen Auftrage betraute, zu Florenz über die göttliche Komödie öffentliche Vorträge zu halten. Zur Errichtung des dafür bestimmten Lehrstuhls hatte Boccaccio's Lebensbeschreibung Dante's (»Vita di Dante«) angeregt, wie man ihm auch einen, freilich unvollendeten, Kommentar über das Werk Alighieri's (»Commentario alla commedia di Dante«) verdankt. Der schmerzliche Eindruck, den die Botschaft vom Tode seines Freundes Petrarca auf ihn übte, war die Ursache einer zehrenden Krankheit, von welcher er nicht mehr genaß. Im Vorgefühle baldigen Endes ging er wieder nach Certaldo heim und starb daselbst am 21. December 1375. Das Werk, durch welches er sich als dritter Begründer der italischen Literatur zu Dante und Petrarca stellte und durch welches er der Vater und Erzieher der italischen Prosa geworden, ist sein Novellenbuch »Il Decamerone« (zusammengesetzt aus dem griechischen δέκα, zehn, und ἡμέρα Tag) so betitelt, weil es in zehn Tage und jeder Tag in zehn Novellen eingetheilt ist. In diesem Werke erscheint die Novelle bereits auf der Höhe ihrer Ausbildung, und da sie einestheils neben der Sonettlyrik weitaus die charakteristischste Dichtungsgattung der Italiener, anderntheils für die moderne Literatur im allgemeinen sehr

[1]) De genealogia deorum. — De montium, lacuum, fluviorum, stagnorum et marium nominibus. — De casibus virorum et feminarum illustrium. — De claris mulieribus. — Eclogae. — Boccaccio's schwächstes Werk ist seine „Liebesvision (l'amorosa visione)", eine monotone, augenscheinlich durch die Trionfi Petrarca's veranlasste Allegorie in Terzinen.

wichtig geworden ist, so wollen wir die hier gebotene Gelegenheit benützen, um einen raschen Blick auf die Entwickelungsgeschichte derselben zu werfen.

Wir fanden das Wort Novelle (novas) als Kunstausdruck schon bei den Provenzalen, wo ein erzählendes, auch wohl ein religiöses und didaktisches Gedicht damit bezeichnet wurde; in Nordfrankreich war dann die Novellenform mehr zur Erzählung in unserm Sinne benützt worden (Fabliaux ou Contes) und so auch in Italien, wohin sie mit den französischen Heldensagen und Epen zugleich kam. Die Italiener eigneten sich diese poetische Gattung, welche so ganz ihrem Hange, zu fabeln, zu phantasiren, zu erzählen und sich erzählen zu lassen, entsprach, welche für die pathetische Erzählung wie für den Schwank, für den lehrhaften Ernst wie für die Bagatelle, für den gutmüthigen Spaß wie für die ätzende Satire eine gleich bereitwillige und, was von Bedeutung, ohne große Anstrengung zu handhabende Form abgab, mit großer Leichtigkeit und schönstem Erfolg an. Fragt man nach der ältesten Quelle der Novellistik, so wird man zuvörderst auf den alten Orient, auf das indische Fabelbuch „Hitopadesa" zurückweisen müssen, welches in die meisten morgenländischen Sprachen übergegangen und im 13. Jahrhundert durch eine lateinische Version auch den Europäern zugänglich geworden war. Nächst dem Hitopadesa ist die „Geschichte von den sieben weisen Meistern", ursprünglich ebenfalls orientalisch und in der altfranzösischen Literatur durch einen metrischen Roman vertreten (Li Romans des sept sages), auf die moderne Novellistik einflußreich gewesen [1]); ferner die aus arabischen Quellen geflossenen didaktisch gefärbten Erzählungen der »Disciplina clericalis« des Petrus Alfonsus, eines spanischen Juden, der 1106 zum Christenthum übertrat; ferner die unter dem Titel »Gesta Romanorum cum applicationibus moralisatis ac mysticis« (herausg. v. Keller, deutsch v. Gräße) bekannte chaotische Sammlung von Geschichten aus

[1]) Das Buch von den sieben weisen Meistern enthält verschiedene Erzählungen, die durch folgenden Rahmen zusammengehalten werden. Ein Kaiser übergibt sieben weisen Männern seinen Sohn zur Erziehung. Nachdem diese vollendet ist, bringen die Weisen den Prinzen zu seinem Vater zurück, entdecken jedoch vermöge ihres magischen Wissens, daß das Leben ihres Zöglings in Gefahr sei, so er nicht eine bestimmte Zeit lang das strengste Stillschweigen beobachte. Der Prinz thut dies, erregt aber dadurch den Zorn seines Vaters. Eine der Gemahlinen desselben macht sich anheischig, die Ursache dieses Schweigens zu erforschen, will aber bei der Zusammenkunft mit dem Prinzen diesen verführen. Aus Abscheu darüber vergisst der Prinz die Vorschrift seiner Lehrer, bricht sein Schweigen und überhäuft die Verführerin mit Vorwürfen. Um sich zu rächen, macht die Verschmähte den Kaiser glauben, sein Sohn habe ihr Gewalt anthun wollen. Der Kaiser will seinen Sohn hinrichten lassen und wird in diesem Entschlusse durch geschickt bezügliche Erzählungen seiner Gemahlin noch mehr bestärkt. Allein jeder der sieben Weisen erzählt eine wirksame Gegengeschichte. Darüber vergehen sieben Tage, der Prinz darf wieder reden und rettet sich durch die Aufdeckung des Verbrechens der Kaiserin.

der Römerzeit, Märchen der Araber, christlichen Legenden, Sittenzügen aus der Zeit der Völkerwanderung und Anekdoten aller Art aus dem mittelalterlichen Leben; endlich die Fabliaux-Dichtung der nordfranzösischen Trouvères, aus welcher die italischen Novellisten im weitesten Umfange und mit größter Vorliebe schöpften. Dies beweist schon die älteste Novellensammlung der Italiener, „Das Hundert alter Novellen (Cento novelle antiche)", gegen das Ende des 13. Jahrhunderts von verschiedenen unbekannten Dichtern verfasst mit Benützung von Anekdoten des Alterthums, dann des Petrus Alfonsus, der römischen Gesten, arabischer Märchen, französischer Ritterromane, italischer Chroniken, vor allem aber mit Zugrundelegung französischer Fabliaux.

Diese Quellen dienten dann gleichermaßen dem Boccaccio, der die italische Novelle aus ihren rohen Anfängen zu kunstmäßiger Vollendung führte, zu einer oft und gern aufgesuchten Fundgrube für sein Dekameron, das übrigens auch von der ursprünglichen Erfindungsgabe seines Verfassers zeugt. Schon der Rahmen, welcher das bunte novellistische Mosaikgemälde umspannt, ist recht poetisch. Sieben junge, schöne und gescheide Mädchen und drei Jünglinge entweichen vor der schrecklichen Pest, welche 1348 Florenz verheerte, auf ein einsames Landgut, wo ihnen die Tage unter anmuthigen Beschäftigungen und Genüssen der Liebe und Freundschaft verstreichen, während sich an den Abenden die ganze Gesellschaft versammelt und jedes Mitglied derselben eine Novelle erzählen muß. Diesen Erzählungen geht einleitend die Beschreibung der Pest voraus, welche durch ihre furchtbare Anschaulichkeit einen höchst wirksamen Kontrast zu der hellfarbigen Schilderei der nachfolgenden novellistischen Gemälde hervorbringt. Die Mannigfaltigkeit dieser Gemälde ist außerordentlich groß. Die Darstellung edler, zarter und rührender Züge und Gefühle wechselt mit den muthwilligsten Aergernissen der Sittenverderbniß jener Zeit, eine Fülle feinster Maximen und Lebensregeln mit der nachdrücklichsten Satire. Der Geißelschlag derselben trifft besonders die Geistlichkeit, deren Geilheit und Heuchelei mit den grellsten, aber immer komisch aufgesetzten Farben gemalt wird. „Boccaccio," sagt ein Italiener, „versammelt in einem Buche die Tugenden und Laster des Menschengeschlechtes; er zeigt uns Betrüger und Betrogene, Geizhälse und Wüstlinge, Juden, Heiden und Christen, Damen und Ritter, Pilger und Heilige, Helden und Räuber, Heuchler und Narren, Könige, Päpste und vor allem Mönche, weiße, schwarze, graue und blaue Mönche, Mönche ohne Ende; kein italischer und nur wenige ausländische Autoren haben das Herz des Menschen so genau gekannt und seine Eigenschaften kräftiger geschildert, keiner besaß in so hohem Grade jene komische Gewalt, welche die Menschen zu zwingen vermag, über ihre eigene Schwäche zu lachen, und sie auf ihre eigenen Unkosten weiser und besser macht."

Boccaccio's Art und Weise, insbesondere sein stark satirischer Beigeschmack, seine lachende Feindseligkeit gegen die Pfaffen, blieben tonangebend in der italischen Novellistik, deren bedeutendste Pfleger ich hier, als am passendsten Orte, noch kurz erwähnen will. Erreicht hat den Meister keiner seiner Nachfolger, unter denen uns zuerst Franco Sacchetti (geb. 1335) begegnet, von dessen 300 anekdotenhaften Novellen 258 sich erhalten haben. Ein anderer Novellist des 14. Jahrhunderts ist Ser Giovanni, der sein Novellenbuch nach sich selbst »Il Pecorone (der Tölpel)« betitelte und, allerdings nicht ohne Phantasie und Komik, in Ehebruchsgeschichten und allerlei Schlüpfrigkeiten schwelgt. Im folgenden Jahrhundert wurde Massuccio aus Salerno als Novellendichter sehr populär. Der Grundzug der 50 Erzählungen seines „Novellino" ist ebenfalls die Satire gegen die Geistlichkeit [1]). Von großer Begabung war Matteo Bandello (1480—1562), aus dessen zahlreichen, höchst unzüchtigen, ja oft widrig schmutzigen und zotigen Novellen man ersehen kann, in welchem Ideenkreis sich die damalige italische Geistlichkeit mit Vorliebe bewegte; denn Bandello war ein Erzbischof [2]). Eine gleich zügellose Obscönität brachte ein anderer Geistlicher, Agnolo Firenzuola (1548), in seinen 10 Novellen zu Markte [3]) und ein älterer No-

[1]) Von seiner Manier verschafft gleich die erste, freilich einem französischen Fabliau nachgeahmte Novelle eine Vorstellung. Ein Mönch verliebt sich in eine vornehme Dame, wird in deren Haus gelockt und von ihrem Gemahl, Don Roderico, erdrosselt. Dieser lässt den Leichnam heimlich in das Kloster zurücktragen und auf den Abtritt setzen, als den einzigen Ort, wohin man unbemerkt gelangen konnte. Dorthin nun kommt auch ein anderer Frater, des ersteren Todfeind, von einem Bedürfniß getrieben, und nachdem er lange gewartet hat und seine Ungeduld zur Wuth geworden ist, holt er einen schweren Stein und wirft ihn auf den Todten. Dieser fällt herab, der andere glaubt, er habe ihn getödtet, und um allen Verdacht von sich zu entfernen, trägt er ihn wieder vor das Haus des Roderico. Dieser findet ihn vor Tagesanbruch auf seiner Treppe, bindet ihn auf einen Hengst fest, gibt ihm eine Lanze in die Hand und stellt ihn so gegen das Kloster. Der andere Frater will am Morgen auf seiner Stute über Land reiten. Als er das Thor aufmacht, sieht er den todten Mönch in der drohenden Stellung vor sich und erschrickt fast bis zum Tode. Unterdessen aber droht ihm durch den Hengst, der die Stute wittert, eine neue Gefahr; er klammert sich voll Entsetzen fest an sein Pferd, gibt ihm die Sporen und jagt durch die ganze Stadt, der Hengst mit dem todten Frater mit eingelegter Lanze immer hinter ihm drein und beide setzen die gesammte Bewohnerschaft in Aufruhr. Am Thore werden sie endlich eingefangen. Der Frater bekennt in der Untersuchung, er habe den andern umgebracht, und soll gerade hingerichtet werden, als Don Roderico dem König den wahren Hergang der Geschichte erzählt.

[2]) Eine ausgebeinte Uebersetzung von Bandello's Novellen gab Adrian (1818) heraus.

[3]) Eine von Firenzuola's Novellen zeigt uns, was man damals in Italien unter einer „ehrbaren" Frau verstand. Eine verheiratete Frau nämlich verliebt sich in einen Abbate, während ihrer Zofe von einem jungen Mann Namens Carlo nachgestellt wird. Die Donna, welche ihr Gelüste befriedigen und doch zugleich den Anstand, die äußerliche Ehrbarkeit bewahrt wissen will, gibt ihrer Zofe auf, sich in den Abbate verliebt zu stellen, denselben

velliſt, Sabadino degli Arienti (1483), ſuchte den Mangel an Erfindungsgabe und Grazie durch ſchwerfällige Gelehrſamkeit zu erſetzen. Auch Luigi Pulci und Niccolo Machiavelli, auf welche wir im folgenden Abſchnitt zu ſprechen kommen werden, haben (jeder eine) Novellen geſchrieben, ſowie Luigi da Porto, aus deſſen Erzählung Shakſpeare den Stoff zu ſeiner Tragödie Romeo und Julia ſchöpfte. Unbedeutend ſind Girolamo Paraboſco, Molza und Marco Cademoſto, ebenſo Giovanni Giraldo Cinthio (ſt. 1573), der ſich in allerhand Schauerlichkeiten und Scheußlichkeiten umtreibt, und Giovanni Franceſco Straparola (1550), der zwar durch ſeine Novellenſammlung »Piacevoli notti« ein Magazin von überall hergeholten Novellenſtoffen angelegt, in der Behandlung derſelben jedoch kein beſonderes Talent entwickelt hat. Das trefflichſte Novellenbuch des 16. Jahrhunderts lieferte unſtreitig Antonio Franceſco Grazzini, genannt il Lasca, aus Florenz (ſt. 1583), deſſen Erzählungen, auch durch die Eleganz der Form ungewöhnlich, ein burleſkes Getümmel luſtiger Schelmereien und toller Schwänke darſtellen [1]). Das Schwankhafte, keck Spaſshafte, derb Sinnliche, das alle Dinge friſchweg bei ihren Namen nennt, herrſcht auch in der Märchendichtung der Italiener vor. Ein treffliches Werk dieſer erzählenden Gattung, deren bunte Phantaſtik und Abenteuerlichkeit dem Geiſt eines lebhaften, neugierigen, witzreichen und ſcherzhaften Volkes ſo ganz entſpricht, beſitzt die italiſche Literatur in dem Märchenbuch »Il Pentamerone«, das von Giambattiſta Baſile, der zu Anfang des 17. Jahrhunderts lebte, im neapolitaniſchen Dialekt verfaſſt wurde [2]).

Zweite Periode der italiſchen Literatur.

Dante, Petrarca und Boccoccio hatten die Literatur Italiens geſchaffen, aber nur die beiden letzteren behielten Einfluß auf die weitere Geſtaltung

in's Haus zu locken und dann im Dunkeln die Gebieterin an ihre Stelle zu laſſen. Die Zofe aber läſſt irrthümlich ſtatt des Abbate ihren eigenen Liebhaber Carlo herein; dieſer wähnt bei ſeiner Geliebten zu ſein und wird zu der Donna gebracht, welche ihrerſeits mit dem Abbate zuſammenzuſein glaubt. Dieſe Frau nun wird eine „ehrbare“ genannt und ſchließlich von dem Verfaſſer den Schönen förmlich als Muſter aufgeſtellt, wie man ſeiner Luſt genugthun könne »senza pericolo dell'onor suo«.

[1]) Eine Verdeutſchung von Grazzini's Novellen erſchien zu Leipzig 1788. Eine reiche Auswahl aus der alten Novelliſtik Italiens gibt in deutſchem Gewande der „Italiſche Novellenſchatz“ von A. Keller, 2 Bde. 1852.

[2]) Das Pentamerone des Giambattiſta Baſile. Aus dem Neapolitaniſchen übertragen von Felix Liebrecht. 1846.

derſelben. Der ſtrenge Republikanismus, welcher aus Dante's großem Gedicht und ganzem Weſen ſpricht, mußte im 15. und 16. Jahrhundert, wo die Freiheit der italiſchen Gemeinweſen der Tyrannei kecker Parteigänger oder ſchlauer Geldmänner wie der Medici verfiel, in Vergeſſenheit gerathen, während Petrarca's Lyrik und Boccaccios Epik in der entnervten Nation immer mehr Grund und Boden gewannen. Petrarca's Canzoniere weckte eine zahlloſe Menge von Sonettendichtern, unter denen nur Giuſto de' Conti (ſt. 1449) Serafino von Aquila (geb. 1446), der ſeine ſchöne Begabung zu volksmäßiger Liederdichtung den Sonettzwang opferte, Antonio Tibaldeo (ſt. 1537) und Bernardo Accolti (ſt. um 1534) namhaft zu machen ſind, und Boccaccio's Novelliſtik reizte, wie wir vorhin geſehen, nicht minder zur Nacheiferung, während ſeine erzählenden Gedichte den Grund legten zu der nachmals ſo prachtvoll entfalteten romantiſchen Heldendichtung ſeines Landes und der ſatiriſche Hang ſeiner Landsleute in dem von ihm gegebenen Beiſpiel ſtets reiche und gern genoſſene Nahrung fand. Die italiſche Spottluſt hatte ſich allerdings ſchon vor ihm poetiſch geäußert, erhielt jedoch erſt am Ende des 14. Jahrhunderts, wo ſich aus der Lokal- und Perſonalſatire die allgemeinere und zwar weſentlich burleſke Satire entwickelte, durch Boccaccio's Nachahmer, den Novelliſten Sacchetti, und durch den ſatiriſchen Sonettiſten Antoni Pucci eine ſelbſtſtändige Form. Dieſe wurde beſonders von den herumziehenden Bänkelſängern, denen ſchon damals, wie noch jetzt, die Italiener mit wahrer Leidenſchaft horchten, benützt und man kann ſich leicht denken, daß derartige populäre Rhapſoden um ſo begieriger angehört wurden, in je ärgerlicheren Witzen und Neckereien ſie ihr improviſatoriſches Talent ergoſſen. Den weitreichendſten und nachhaltigſten Ruhm unter dieſen burleſken Satirikern erlangte der florentiniſche Barbier Burchiello (ſt. 1448), deſſen Namen von ſeiner Art zu dichten herſtammt, weil in der florentiniſchen Volksſprache Verſe »alla burchia« machen ungefähr ſo viel bedeutet als Verſe aus dem Aermel ſchütteln.

Entgegen dieſer volksmäßigen Dichtung, die übrigens in keiner Weiſe etwas Großes hervorzubringen vermochte, ſtand die gelehrte Thätigkeit, welche ſich, gleichfalls auf den einflußreichen Vortritt Petrarca's und Boccaccio's geſtützt, mit dem Studium und der Nachahmung des klaſſiſchen Alterthums beſchäftigte. Zwar war nach dem Tode der beiden großen Freunde, wie im nationalliterariſchen Leben, ſo auch in der Beſchäftigung mit den antiken Studien ein langer, wohl hauptſächlich durch die hierarchiſchen Zerwürfniſſe und die Kriegsdrangſale der Zeit verurſachter Stillſtand eingetreten, zwar war die griechiſche Schule, die, wie wir geſehen, Boccaccio und Leontios Pilatus zu Florenz eröffnet hatten, bald wieder verödet, allein im 15. Jahrhundert erwachte der Eifer für das Alterthum in Italien aufs neue. Der Grieche Emanuel Chryſoloras (1350—1415), welcher nach Italien

gekommen war, um den Papst zur Veranstaltung eines Kreuzzuges zu Gunsten des von den Türken bedrohten Konstantinopels zu bewegen, wurde vermocht, im Lande zu bleiben, wo er dann durch seinen Unterricht in der griechischen Sprache, die er zu Florenz und an verschiedenen italischen Universitäten lehrte, den humanistischen Studien zu einem neuen Aufschwung verhalf und die gelehrten Bestrebungen von Leonardo Bruni (st. 1444), Guarino von Verona (st. 1460), Aurispa (st. 1460), Ambrogio Traversaro (st. 1439), Poggio Bracciolini (st. 1459), Francesco Filelfo (st. 1481), Antonio Beccatelli (st. 1471) u. a. anregte. Diese Gelehrten und ihre Nachfolger fanden einen Mittelpunkt und freigebige Unterstützung am Hofe der Medici zu Florenz. Die Medici waren aus Kaufleuten durch den klugen und gebildeten Cosmo de' Medici zu mit fürstlicher Machtvollkommenheit bekleideten Lenkern der florentinischen Republik geworden und suchten ihre Usurpation durch ein ausgedehntes und eifriges Mäcenat vergessen zu machen, dem die italische Literatur, welche eines äußeren Rückhalts stets bedürftig war, ohne Frage sehr viel verdankt. Cosmo erweiterte die erste öffentliche Bibliothek Italiens, welche durch das Bücherlegat des Florentiner Niccolo Niccoli entstanden war, mittels allenthalben aufgekaufter Manuskripte, deren Erhaltung und Verbreitung jetzt vermöge der während seines Lebens erfundenen Buchdruckerkunst nicht mehr von tausend Zufälligkeiten abhängig war, und stiftete, um den Gelehrten einen Vereinigungspunkt zu gewähren, die platonische Akademie zu Florenz, deren erster Präsident Marsilio Ficino (1433—1499) wurde, welcher den Platon übersetzte und durch Einführung dieses Philosophen in die gelehrte Welt der starren Scholastik ein heilsames Gegengewicht gab. Aehnliche Akademien entstanden auch dann zu Neapel, zu Rom (unter Pius II., dem gelehrten Aeneas Silvius Piccolomini) und anderwärts. Cosmo's Enkel Lorenzo (1448—1492) setzte das Werk seines Ahns fort. Erzogen und unterrichtet von Christoforo, Landino, Filelfo, Ficino und Lorenzo Valla (1400—1457, berühmter Bekämpfer der weltlichen Macht der Päpste), befreundet mit Pico della Mirandola, Poliziano, Pontano, Sannazaro und andern Notabilitäten seiner Zeit, genährt mit der Philosopie Platons, machte Lorenzo de' Medici sein Haus zur Heimat der Künste und Wissenschaften und wetteiferte mit den Dichtern, die er um sich versammelte, in poetischer Thätigkeit. Sein Lehrgedicht „Der Streit (l'altercazione)" über das glückseligste Leben vermag zwar, den bis jetzt bekannt gewordenen Proben nach zu schließen, nur geringe dichterische Ausbeute zu gewähren, desto mehr aber vermögen dies seine Canzonen und Sonette (das Sonett »O chiara stella, che co' raggi tuoi« ist gewiß eins der schönsten der italischen Literatur), wie auch seine volksmäßigen Tanzlieder (Canzoni a ballo). Außerdem hat er noch ein Lehrgedicht über die Falkenjagd (»La caccia col falcone«), ein

allegoriſches Gedicht »Ambra«, welches ſeinen ländlichen Lieblingsaufenthalt dieſes Namens durch ſchöne Naturſchildereien verherrlicht, eine moraliſirende Terzinendichtung (»Capitoli«), dann im Ton der hebräiſchen Pſalmen gehaltene geiſtliche Betrachtungen (»Orazioni«) und endlich das Spottgedicht „Die Trinker oder das Gaſtmahl (I beoni oder il simposio)" gedichtet und durch dieſes Werk, das ſeiner Form nach eine Traveſtie der göttlichen Komödie iſt, die höhere poetiſche Satire in Italien begründet. Das dichteriſche Hauptverdienſt Lorenzo's de' Medici und der um ihn geſcharten Literaten beſtand in einem durch das Studium der Hellenen geläuterten Geſchmacke, welcher vor allem ſtatt todter Gelehrſamkeit den Rückweg zur Natur forderte und förderte. Wir bemerken dieſen Zug zu Naturſchilderei beſonders auch in den Gedichten der drei Brüder Pulci, Bernardo, Luca und Luigi, von welchen der letztere, auf den wir weiter unten zurückkommen werden, das hervorragendſte Talent beſaß. Bernardo Pulci überſetzte Vergils Eklogen und dichtete Idyllien und Elegieen, Luca Pulci, ebenfalls ſpäter noch zu erwähnen, ſchrieb in Ottaven eine in epiſcher Manier gehaltene Beſchreibung des prächtigen Turniers, welches Lorenzo de' Medici 1468 veranſtaltete, und außerdem (ſehr mittelmäßige) Heroiden und ein Schäfergedicht (»Driadeo d'Amore«). Das eben erwähnte Turnier (oder ein ſpäteres ähnliches?) gab auch Lorenzo's Freund Angelo Poliziano (1454—1492), dem berühmten Gelehrten, der mit den griechiſchen Grammatikern in ihrer eigenen Sprache zu diſputiren vermochte und eine Menge lateiniſcher Gedichte verfaſſte, Veranlaſſung, mit Luca Pulci in der Beſchreibung deſſelben zu wetteifern. Sein Gedicht, welches Fragment geblieben, erhebt ſich durch Harmonie der Sprache und durch vertraute Auffaſſung und Darſtellung der Natur über das ſeines Vorgängers, leidet aber durch geſucht allegoriſche Einmiſchung der alten Mythologie [1]). Die Lyrik des Girolamo Benevieni, der gleichfalls zu dieſem Dichterkreiſe gehörte, macht ſich durch das vornehmlich in ſeiner berühmten Canzone »L'amor divino« dargelegte Beſtreben bemerkbar, die platoniſche Philoſophie in die Idee der chriſtlichen Liebe aufzulöſen.

Der glanzvolle Hof der Medici, deſſen Blüthezeit man in Bezug auf poetiſche Lebensfreudigkeit und Förderung alles Schönen nicht mit Unrecht dem Zeitalter des Perikles zu Athen verglichen hat, machte auch die Regelung

[1]) Die Mutter Lorenzo's und Giuliano's de' Medici wird z. B. gefeiert als die „etruſkiſche Leda", was um ſo unpaſſender erſcheint, wenn man bedenkt, daß dieſe Frau äußerſt fromm war. Auch das Lob außerordentlicher Zartheit, welches einige Kritiker dem Poliziano ſpenden, möchte einigermaßen zu beſchränken ſein. Er geht zuweilen recht derb mit der Sprache heraus, ſo wenn er bei der Beſchreibung der Geburt der Venus der Fatalität erwähnt, welche der alte Uranus durch ſeinen Sohn erlitt:

»Con la falce aduncа sembra
Tagliar del padre la feconda membra.«

und Veredelung der dramatiſchen Kunſt zu einem Gegenſtande ſeiner künſtleriſchen Beſtrebungen. Die Entſtehung des italiſchen Drama's geht, wie die der modernen Dramatik überhaupt, in die Zeiten zurück, in welchen das Chriſtenthum ſich zum Katholicismus modelte und mit dem ganzen Pomp des ägyptiſchen und hebräiſchen Kultus umgab. Wir haben ſchon wiederholt des Umſtandes Erwähnung gethan, daß ſich die Anfänge des Drama's aus dem kirchlichen Ceremoniell herausbildeten, und brauchen hier nicht noch ausdrücklich darauf hinzuweiſen, daß die Kirche bald zu der Einſicht kam, ſie könnte ihre Herrſchaft über ein ſo ſinnliches, allem Schauſpielhaften leidenſchaftlich zugethanes Volk wie das italiſche am beſten befeſtigen, wenn ſie dieſer Sinnlichkeit und Schaubegierde in ausgedehntem Maße Rechnung trüge. Die Kirche nahm daher die Theaterdirekton zu Handen und begann, wie anderwärts, ſo auch in Italien (hier zu Anfang des 13. Jahrhunderts) Komödie zu ſpielen, indem ſie dem Volke Myſterien und Moralitäten (»Figure, Vangelii, Esempii, Istorie oder Commedie spirituali«), vorführte [1]). Sie zog zu dieſem Behufe die Volksfeſte in ihr Bereich und wußte ſelbſt dem Karneval, dieſer echtnationalen Reminiſcenz der römiſchen Saturnalien, eine chriſtliche oder wenigſtens eine kirchliche Wendung zu geben. Der Karneval hielt indeſſen an ſeiner heidniſchen Natur feſt und begünſtigte durch ſeine tolle Maſkenwirthſchaft die Fortſetzung der altrömiſchen, groteſk komiſchen und keineswegs ſehr ſchamhaften mimiſchen Tänze und Vorſtellungen, aus denen dann im Gegenſatz zu der höheren Komödie (»Commedia erudita«) der Italiener ihre ſogenannte »Commedia dell' arte« oder die Volkskomödie (Komödie aus dem Stegreif) hervorging. Dieſe Komödie, außer der Oper die einzige volksmäßige und nationale dramatiſche Gattung Italiens, hatte und behielt ſtehende Maſken und Charaktere: Den Dottore (auch Gratiano genannt) aus Bologna, ein ſteifer Pedant und gelehrter Schwätzer; den Pantalone aus Venedig, ein einfältiger, gutmüthiger Kaufmann und Vater, der von aller Welt hintergangen und ſeiner verliebten Anwandlungen wegen geſchraubt wird; den Arlechino aus Bergamo (in Neapel Policinello, Pulcinello), der hannswurſtige, ſpitzbübiſche Bediente des Pantalone, ſtets bereit, lüderlichen Söhnen und verliebten Töchtern unter die Arme zu greifen und den Scaramuzzo oder Spaviento, den bramarbaſirenden Kapitano, durchzuprügeln; den Tartaglia, deſſen Stottern und Stammeln das Motiv zu zahlloſen burleſken Auftritten hergeben muß; dann die Kolombina (auch Smeraldina), Arlechino's Geliebte; ferner noch den Gelſomino, einen ſüßlichen römiſchen Stutzer; den Beltrame, einen mailändiſchen Querkopf, den Brighella, einen verſchlagenen Gelegenheitsmacher aus Ferrara, und Giangurgulo und Coriello, zwei kalabreſiſche Lümmel.

[1]) Vrgl. Ebert: Die älteſten ital. Myſterien (Jahrb. f. rom. u. engl. Lit. V, 51 fg.).

Dieſes Perſonenverzeichniß gibt über den Inhalt der volksmäßigen Komik, die auch auf den Gerüſten der Marionettenbuden die erſte Stelle einnimmt, hinlänglichen Aufſchluß.

Die Anregung zu einem edleren, kunſtgemäßeren dramatiſchen Stile ging, wie ſchon geſagt, vom Hofe Lorenzo's de' Medici aus, der ſelber eine „Rappreſentazione", welchen Geſammttitel die Myſterien in Italien trugen, ſchrieb, in welche Geſangſtücke eingelegt waren, eine frühzeitige Kundgebung der italiſchen Vorliebe für opernhafte Dramatik. Dieſes und andere derartige Stücke, in welchen zufolge der Hinneigung des mediceiſchen Zeitalters zur Antike an die Stelle chriſtlicher Heiligen allmälig antike Götter und Heroen traten, wurden in Florenz mit außerordentlicher Pracht und einem ungeheuren Aufwand aufgeführt. Rom befolgte dieſes Beiſpiel und hier war es, wo Pomponio Leto (Pomponius Lätus, ſt. 1498) das römiſche Theater erneuerte, was auf die Fortentwicklung der dramatiſchen Kunſt in Italien die ſchlimmſte Rückwirkung äußerte; denn von da an wurde die Nachkünſtelung der Alten einſeitige Regel der höheren Drammik, welche in gelehrtem Dünkel das Volksdrama dem Zufall und der plebeiſchen Rohheit überließ. An dem Hofe der Gonzaga zu Mantua wurde das erſte italiſche Trauerſpiel nach gelehrt antikem Zuſchnitt 1472 aufgeführt. Es war dies der „Orfeo", welchen Angelo Poliziano binnen wenigen Tagen gedichtet hatte und an dem weit weniger das Dramatiſche als einzelne lyriſche Stellen zu rühmen ſind.[1]) Nach dem Vorgange Mantua's wurden nun auch in Mailand, Venedig und Ferrara Bühnen eingerichtet. Beſonders that ſich die letztere Stadt, wo die prachtliebenden Eſte, die mit den Medici im Kunſtpatronat zu wetteifern begannen, hofhielten, durch Eifer für das Bühnenſpiel hervor; ebenſo Rom unter dem luſtigen Papſt Leo X., dem Mediceer, der das aus der ganzen Chriſtenheit durch Ablaßkram zuſammengeſtohlene Geld im Kreiſe ausgelaſſener Reimer und Poſſenreiſſer verpraſſte, aber zugleich auch, nebſt den übrigen Gliedern ſeiner Familie, wie nebſt Julius II. und dem Könige Franz I. von Frankreich, der bereitwillige Förderer jener glorreichen Periode der italiſchen Kunſt war, welche die Werke Michel Angelo's Buonarotti[2]), Leonardo's da Vinci, Tizians,

[1]) Beſonders die Stanzen, womit Orpheus in der Unterwelt den Pluto um Zurückgabe ſeiner Gattin anfleht, und dann der Schlußchor der Mänaden: »Ciascun segna, o Bacco,« etc., welches nicht nur die erſte, ſondern auch die beſte italiſche Dithyrambe iſt.

[2]) Michel Angelo darf auch unter den Dichtern ſeines Vaterlandes einen Ehrenplatz anſprechen. Sehr ſchön nannte ihn Pindemonte den „Mann mit vier Seelen (l'uom di quatr' alme)« und zwar deſſhalb, weil er das jüngſte Gericht gemalt, den Moſes gemeißelt, die Kuppel der Peterskirche gewölbt und Gedichte von wahrhaft dante'ſchem Geiſte geſchrieben. Regis hat ſein Canzoniere verdeutſcht (1840). Vergl. Lang: M. A. Buonarotti als Dichter, 1861.

Raphael Sanzio's, Correggio's Bramante's und so vieler anderer Meister entstehen sah. Dieses Zeitalter brachte auch die eigentliche Blüthe der italischen Literatur, die romantische Epik, zur Entfaltung, zu deren Schilderung wir uns jetzt wenden, um später auf den weiteren Verlauf der Geschichte des Drama's zurückzukommen.

Das Epos der Italiener theilt mit den übrigen Zweigen ihrer Literatur den Mangel einer nationalen Grundlage. Sie hatten die Lyrik von den Provenzalen überkommen, das Drama (wenigstens das höhere) bildeten sie den Alten nach, ihr Heldengedicht, die Ritterepopöe, holten sie aus den Vorrathskammern der französischen Romantik und die Pflege desselben fiel überdies in eine dem wahrhaft epischen Geiste durchaus ungünstige Zeit, in eine Zeit nämlich, die, wie Ruth sagt und nachweis't (II., 155—168), „so voll negativer Elemente, so voll kritischer Schärfe und Verständigkeit war; in eine Zeit, welcher eine in großartigem Maßstab wirkende Nation als Grundlage und erste Bedingung zum Epos fehlte, die mit sich selbst nicht einig war und an fremdem Stoff und fremden Formen ihre Kränklichkeit offenbarte; in welcher die Religion in einem sehr komplicirten, längst veralteten, aber noch tyrannisch herrschenden kirchlichen System eine schwache Wirkung höchstens auf die bildenden Künste, fast keine auf die Dichter hatte; in eine Zeit, wo die Philosophie, schon durch zwei Stadien ihres Lebenslaufes herangereift, die Menschheit fast wie die Politik beschäftigte und schon die kirchliche Ueberlieferung kritisch bekämpfte, wo verständige, nüchterne Geschichtschreibung die wenigen Volkssagen ihres dichterischen Zaubers beraubte, wo überhaupt die Verstandesthätigkeit von allen übrigen so systematisch abgeschlossen und in dem Kampf mit den andern zu solcher Reife gelangt war." Das Gesagte zeigt, daß die italische Epik ein reines Kunstprodukt sein mußte, da sie weder national noch naiv sein konnte. Die Italiener beraubten die in ihr Land verpflanzte Romantik ihrer schönsten Eigenschaft, ihrer Kindlichkeit, und versetzten sie statt dessen mit einem Erzeugniß der gereifteren Zeit, mit der Ironie, die ihren Epen eine so eigenthümliche Färbung gibt. Diese Ironie sieht die ganze romantische Zauberwelt mit dem Auge des Verstandes an, dessen skeptisches Hohnlächeln überall aus den Wundern und Mysterien der italischen Romantik hervorkichert. Das Christenthum, also die Seele der romantischen Dichtung, wird damit keineswegs verschont und die ideale Auffassung desselben, wie sie uns besonders in dem Artussagenkreis begegnet, wird in den italischen Epen, das befreite Jerusalem ausgenommen, durchweg so sehr veräußerlicht und weltlichen Zwecken angepaßt, daß die Religion oft gerade zu den frivolsten Situationen das Motiv abgeben muß[1]). Ebenso hält sich die Liebe, statt, wie die echte

[1]) Um nur ein Beispiel anzuführen: In Pulci's „Morgante" verliebt sich die heidnische Prinzessin Meridiana in den tapfern Olivier, lockt ihn in ihre Kammer und fordert sogleich

Romantik verlangt, sich in die Sphäre asketischer Schwärmerei zu erheben, hier vorwiegend in der Region der Sinnlichkeit, und bei dem Mangel wahrhaft religiösen Gefühls — denn daß die äußerliche Propaganda des Christenthums allzeit das Ziel dieser Epopöen ist, beweis't keineswegs das Vorhandensein jenes Gefühls — wie idealer Liebe verräth sich auch das Ritterthum der epischen Helden Italiens im Ganzen als äußerlich und kernlos und werden seine Träger in zweck- und endlosen Abenteuern umhergehetzt, deren Einheit nur durch das Bindemittel des kirchlichen Glaubens, der ja schon bei den Anfängen romantischer Epik seine Hand im Spiele hatte, nothdürftig hergestellt wird. Inbetreff der Form der italischen Epik ist zu sagen, daß dieselbe der Plastik entbehrt, welche noch in Dante's Inferno und in manchen epischen Anläufen Boccaccio's bemerklich war, daß sie wesentlich malerisch ist und der in ihr liegende lyrische Hang und Drang sich im Verlaufe der Zeit bis zum Musikalischen steigert, wie Tasso's Gedicht zeigt.

Den Stoff der italischen Heldendichtung anlangend, so ist derselbe vorwiegend aus Frankreich eingeführt. Die französische Romantik hatte den fränkisch-karlingischen Sagenkreis im Ganzen und im Einzelnen so durchgearbeitet, daß dieser Sagenkreis mit seinem Mittelpunkt, Karl dem Großen, den italischen Epikern einen abgerundeten, leichtfasslichen und höchst populären Gegenstand darbot. Er wurde auch schon frühe in Italien einer Bearbeitung unterzogen in einem aus dem 14. Jahrhundert stammenden Roman mit dem weitschichtigen Titel: »I Reali di Francia, nel quale si contiene la genratione di tutti i re, duchi, principi e baroni di Francia e de li paladini, colle battaglie da loro fatte, comenzando da Constantino imperatore fino ad Orlando, conte d'Anglanto« (zuerst gedruckt 1491). Dieses Buch fasst die Geschichten von Karl dem Großen als Bekämpfer der Saracenen in Spanien, als welcher er in der Anschauung der Sage mit Karl Martell zusammenfällt, in ein abenteuerliches Gemälde, welches wir als die Grundlage der italischen Ritterepopöe näher ins Auge fassen wollen. Die Reali di Francia (Franciae regales, die fränkischen Königskinder) beginnen mit der Taufe des Imperators Konstantin, welcher hier zum Ahnherrn Karls des Großen gemacht ist. Sein Sohn Fiovo muß vor dem ungerecht gegen ihn erregten Zorne seines Vaters von dem Hofe entweichen und wird mit dem heiligen Paniere, mit der Oriflamme begabt, welche stets zum Siege winkt, wenn sie nicht gegen Christen gekehrt ist. Fiovo über-

einen thatsächlichen Beweis seiner Gegenliebe. Diesen verweigert der Ritter, weil die Schöne eine Heidin ist. Die lüsterne Dame verlangt nun in aller Geschwindigkeit getauft zu werden, lässt aber den Ritter nicht einmal seine kurze Auseinandersetzung der Grunddogmen des Christenthums zu Ende bringen, sondern erklärt sich über Hals und Kopf zur Taufe bereit, um unmittelbar darauf ihre Begierde befriedigt zu sehen.

windet und bekehrt nun zunächst die Mailänder, geht dann über die Alpen, erwirbt sich mit großer Tapferkeit ein Land und ein Weib, erobert Paris und gewinnt ganz Frankreich dem Christenthum. Dies gethan, zieht er gegen das Reich Darbena, schlägt die Deutschen und bringt ihnen das Christenthum mit Gewalt bei. Beunruhigt von Fiovo's Tapferkeit und Glück, schart sich die ganze Heidenschaft, um den Mittelpunkt der Christenheit, Rom, zu erobern, was aber durch Fiovo, seine Söhne und Vasallen verhindert wird, worauf sein Enkel Fioravante die mit Darbena verbündet gewesenen Reiche Skandia und Balda unterwirft. Ein anderer seiner Abkömmlinge, Bovetto, erobert England und Bovetto's Enkel, Buovo d'Antona, gründet nach mancherlei Irrfahrten das Fürstenthum Sinella, bezwingt Dalmatien, Slavonien, Kroatien und bereitet die Eroberung und Christlichung Ungarns durch seine Söhne vor. Man sieht, hier lugt überall die Idee der karlingischen Universalmonarchie aus dem Gewande der Sage hervor, obwohl sich erst der letzte Theil des Romans mit Karls des Großen beschäftigt, deren historische Umrisse freilich hier bis zur Unkenntlichkeit von der Phantasie übermalt sind. Karls Vater Pippin wird von zweien seiner unehelichen Söhne getödtet und der legitime Erbe muß vor den Thronräubern, welche sich auf das verrätherische Haus Maganza (Mainz) stützen, aus Paris fliehen, verbirgt sich, von seinen Feinden geächtet und auf deren Verlangen vom Papste gebannt, eine Zeit lang in einer Abtei, worauf er nach Spanien flieht an den Hof des Saracenenkönigs Galafrone zu Saragossa, dessen Söhnen Marsilio, Balugante und Falsirone, mit denen er später in blutige Kriege verwickelt werden sollte, er unter dem Namen Mainetto Dienste leistet und in dessen Tochter Galeana er sich verliebt, um sich, nachdem er sie getauft, heimlich mit ihr zu vermählen. Unlange nachher geräth Galafrone nebst seinen drei Söhnen in die Gefangenschaft eines afrikanischen Königs. Karl befreit sie, allein der Ruhm, den er dadurch gewinnt, erregt den Neid von Galafrone's Söhnen und er entweicht mit Galeana den bösen Anschlägen der Neider. Er durchwandert nun Italien und Baiern, weiß ein Heer zusammenzubringen, greift den Usurpator seines Erbes an, schlägt ihn und erlangt die Herrschaft über seines Vaters Lande wieder. Von jetzt an wird der Hauptton der Sage von Karl auf seinen Neffen Orlando (Hrotland, Roland) gerückt. Karl hat nämlich eine Schwester, Namens Bertha, zu welcher der Ritter Milone von Anglante, ein Seitensprössling des berühmten Buovo d'Antona, eine von der Dame erwiderte Neigung hegt. Der Kaiser verweigert um der Armuth des Ritters willen seine Einwilligung zu dieser Verbindung, kerkert die Liebenden ein und will sie dem Tode weihen. Der ihnen befreundete Herzog Namo jedoch befreit sie und flüchtet sie auf seine Burg, wo ihre Ehe geschlossen wird. Erbos't darüber ächtet Karl den Milon und lässt das Ehepaar durch den Papst ex-

kommuniciren. Die Liebenden fliehen nach Italien, wo Bertha in einer Höhle bei Sutri von einem Sohn entbunden wird, der so kraftvoll war, daß er unmittelbar nach der Geburt dem heimkehrenden Vater bis an den Eingang der Höhle sich entgegenrollte, daher sein Name (rotolare, rouler). Mehrere Jahre fristete die Familie in dieser Höhle dürftig ihr Leben, bis Milon auszog, um in der Fremde sein Glück zu versuchen, worauf er aus der Sage verschwindet. Orlando indessen wächst lustig heran und vermittelt die Versöhnung seines Ohms mit der Mutter. Als nämlich Karl auf seiner Krönungsfahrt nach Rom einige Zeit in Sutri sich aufhielt, wurden nach altem Brauch die Ueberbleibsel seiner Tafel an die Armen vertheilt. Während nun die übrigen Armen demüthig draußen warteten, kam der kleine Roland keck in den Speisesal herein, nahm eine volle Schüssel vom Tisch und brachte sie seiner Mutter. Als er dies zum zweitenmale thun und eben nach der Schüssel greifen wollte, hustete der Kaiser laut, um ihn zu erschrecken. Allein der Knabe blickte ihn kühn an, zupfte den Fürsten ohne weiteres am Bart und fragte: Nun, was hast du? Karl wurde dadurch so betroffen, daß er die Spur des Knaben bis zur Höhle verfolgen ließ, und so wurde seine Schwester Bertha aufgefunden, welche der Kaiser wieder zu Gnaden annahm, während er seinen Neffen adoptirte (vgl. Uhlands schöne Romanze „Klein Roland"). Orlando wurde im Verlaufe der Zeit die Hauptstütze von seines Ohms Thron und der erste Held der Christenheit. Dieser oder dem christlichen Reiche Karls gegenüber hatte sich ein großes saracenisches gebildet, dessen Helden der König von Afrika Agolante nebst seinem Sohn Trojano und seinem Bruder Almonte sind, welche auf das Verderben der Christen sinnen. Agolante und Almonte fallen mit einem ungeheuren Heere in Italien ein, Trojano zieht mit einem zweiten durch Spanien nach Frankreich und der saracenische König von Portugal führt eine Flotte nach England. Karl zieht mit dem gesammten christlichen Heerbann gegen Agolante und Almonte. Diese werden geschlagen und der letztere fällt im Zweikampfe von Rolands Hand. Indessen ist Trojano durch Südfrankreich bis nach Savoien vorgedrungen und plündert dort die Herrschaften des Gherardo da Fratta, der, obgleich stets ein heimlicher Rival des Kaisers, dennoch mit nach Italien gezogen war. Die Saracenen werden indeß auch in Savoien von den heimkehrenden Christen geschlagen und Trojano theilt Almonte's Schicksal. Nun aber artet die Spannung zwischen dem Kaiser und Gherardo da Fratta in offenen Zwist aus, der letztere geht zu den Mauren nach Spanien, verschwört das Christenthum und ruft den Saracenenkönig Marsilio zum Krieg gegen Karl auf. Marsilio rüstet sich mit Hilfe seiner Helden Ferrau, Serpentin, Mazarigi und Isores aufs beste, allein das heranrückende Heer Karls wirft alles vor sich nieder und belagert das starke Pampelona. Hier wird dann eine große Episode in

die Sage eingeflochten. Um eines leichten während der Belagerung von Pampelona stattgehabten Zerwürfnisses Rolands mit seinem Ohm verlässt nämlich jener das Lager, zieht nach Persien, leistet unter dem Namen Lionagi dem Sultan dieses Landes gegen Machidante, den König von Syrien und Arabien, Beistand, erobert Jerusalem und schließt mit dem Sultan einen Vertrag, demgemäß Jerusalem und Bethlehem den Christen zugehören und Karls Lehnsherrlichkeit anerkennen sollten. Darauf kehrt Orlando zum Kaiser zurück, der ihn sehr vermisste, Pampelona wird erobert und Marsil bittet um Frieden. Da wird ihm Hilfe durch das Haus Maganza, dessen Haupt der schlimme Gan (Ganelon) ist. Dieser beschließt, den Kaiser an Marsil zu verrathen, und er erreicht auch insofern seinen Zweck, als Orlando und seine Palatine das Opfer eines verrätherisch angelegten Hinterhalts bei Roncisval werden. Karl jedoch rächt die Gefallenen an den Mauren, erobert Saragossa, bekehrt Spanien zum Christenthum, bestraft Gan und fährt nach Rom, um Seelenmessen für seinen Neffen zu bestellen, bei welcher Gelegenheit Venedig und Florenz gegründet werden. Damit schließt die Sage, welche sich mit der Zeit durch eine Menge Anhängsel und Erweiterungen bereicherte.

Sie diente zunächst drei rohen Versuchen italischer Epik zur Grundlage, den in Ottaven verfassten Rittergedichten: »Buova d'Antona« aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts; »La Spagna« von dem Florentiner Sostegno di Zanobi, fast Schritt für Schritt der Chronik des Turpin folgend; endlich »La regina Ancroja», dessen Heldin von Roland getödtet wird, weil sie des bekehrungseifrigen Palatins Argumente von der unbefleckten Empfängniß Maria's nicht begreifen will. Die eigentliche Ritterepopöe begann indessen erst mit dem unvollendet gebliebenen »Ciriffo Calvaneo« des Luca Pulci, der ja auch, wie wir gesehen, das an dem Hofe der Medici künstlich wieder erweckte Ritterthum dichterisch zu verherrlichen versucht hatte. Wir finden in diesem übrigens ziemlich trockenen und phantasielosen Gedichte die Eigenheiten des italischen Epos, wenigstens in ihren Grundzügen, schon angedeutet: den Mangel an echtem Ritterthum und echter Minne, die Zusammenwürfelung des Heidnischen und Christlichen, des Pathetischen und Komischen, Hang zur aufschneiderischen Unwahrscheinlichkeit, zweck- und kernloses Abenteuern und Kämpfen der Helden, buhlerisches Vagiren der Heldinnen, Verspottung der Klerisei und eine ungläubige Ironie, die sich bis zum atheistischen Sarkasmus steigert. Ausgebildeter und freier traten diese Züge in dem Rittergedicht „Der große Morgant (il Morgante maggiore)" von Luigi Pulci (1432—1547) hervor. Der Held dieser in 18 Gesänge eingetheilten Dichtung ist der Riese Morgant, den Roland bekehrt und zum Waffenbruder annimmt, ein ungeschlachtes, aber drolliges und im Grunde gutmüthiges Original, dem es ein Leichtes dünkt, dem alten

Charon den Bart auszuraufen, den Pluto ſelber von ſeinem Throne zu jagen, den Phlegethon mit einem Schluck auszutrinken, den Phlegyas in einem Biſſen zu verſpeiſen, die Furien mit ſammt dem Cerberus mit einem Schlage niederzuſtrecken und den Belzebub ſelbſt dermaßen in die Flucht zu ſchrecken, daß er geſchwinder laufen ſollte denn ein ſyriſches Dromedar [1]). Es wird natürlich im großen Morgant ſchrecklich viel gefochten und zwar mit Rieſen und Saracenen, Zauberern und Teufeln. Das Hiſtoriſche der Karlsſage tritt hier ſchon weit in den Hintergrund und die Willkür der Phantaſie triumphirt ebenſo unbeſchränkt wie der ſkeptiſche Hohn, der in dem bereits gelegentlich erwähnten Abenteuer Oliviers und Meridiana's eine ſkandalhafte Höhe erreicht. Der Hauptvorzug des Werkes beruht unſtreitig auf der originellen Charakterzeichnung des Morgante.

Wir haben oben geſagt, daß die Eſte von Ferrara frühe mit den Medici von Florenz im Patronat der ſchönen Künſte zu wetteifern angefangen hätten, und ſehen jetzt die dichteriſche Hervorbringung von letzterer Stadt in die erſtere überſiedeln, wozu der äußere Umſtand mitwirkte, daß bald nach dem Tode Lorenzo's de' Medici der Herrſchaft ſeines Hauſes vonſeiten des puritaniſch ſtrengen Mönches Girolamo Savonarola (1452—1498), der zu Florenz ein theokratiſch-republikaniſches Regiment einführte, für einige Zeit durch Vertreibung der Medici und ihrer Anhänger ein Ende gemacht wurde und mit der Ueppigkeit und Pracht des mediceiſchen Hofhaltes zugleich die poetiſche Anregung und die gaſtfreundliche Sorgfalt für die Dichter aufhörte [2]). Ferrara wurde und blieb fortan der Hauptſitz des italiſchen Epos

---

[1]) »E pelerò la barba a quel Caron,
E leverò dalla sedia Plutone;
Un sorso mi vò far di Flegeton,
Ed inghiottir quel Flegias 'n un boccone;
Tisifo, Aletto, Megara, ed Eliton,
E Cerbero ammazzar in un punzone;
E Belzebù faro fuggir più via,
Ch' un dromedario non andre' in Siria.«

[2]) Savonarola der ſtrenge Sittenciferer und reformiſtiſche Papſtfeind, wurde bekanntlich in Folge einer vom Papſt Alexander VI. und den Freunden der Medici angezettelten ariſtokratiſchen Gegenrevolution am 23. Mai 1498 zu Florenz verbrannt. Neben ſeinem außerordentlichen Rednertalent hatte er auch die Gabe der Poeſie beſeſſen, dieſelbe jedoch lediglich zum Preiſe Gottes geübt. Einige ſeiner geiſtlichen Lieder zeichnen ſich durch Wärme der Empfindung aus, wie z. B. die ſchöne Canzone »Della consolatione del crucifixo:«

»Quando il suave e mio fido conforto
Per la pietà della mia stancha vita
Con la sua dolce cythara fornita
Mi trahe dall'onde al suo beato porto,

und der erſte ferrareſiſche Dichter, der die Pflege deſſelben unternahm, war der blinde Cieco, von deſſen Lebensumſtänden nur ſeine Blindheit bekannt iſt und der gegen das Ende des 15. Jahrhunderts ſtarb. Er ſchrieb ein Rittergedicht in 45 Geſängen, betitelt »Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano«, wozu ein ſpäterer Zweig der Karlsſage, die Geſchichten von den Haimonskindern, hauptſächlich den Stoff dargereicht hat. Die Hauptheldeu ſind Mambriano und Rinaldo und einige Abenteuer derſelben haben ſicherlich ſpäteren Epikern zum Vorbilde gedient, wie z. B. die Gefangenhaltung Rinaldo's in den Liebesfeſſeln der Fee Karandina dem Taſſo die Anregung zu ſeiner Schilderung von Rinaldo's Aufenthalt in den Zaubergärten Armida's gegeben haben mag. Das Ganze iſt ohne alle Einheit und leidet durchgehends an Planloſigkeit und der wunderlichſten Vermiſchung chriſtlicher Vorſtellungen mit antiker Mythologie (Roland wird vor dem Richterſtuhl Chriſti durch den Pluto der Ketzerei beſchuldigt u. dgl. m.), ſowie an umſtändlichſter Obſcönität. Auf Cieco folgte Matteo Maria Bojardo, Graf von Scandiano, aus einer ſehr angeſehenen Familie der Lombardei ſtammend, frühe an den Hof von Ferrara gezogen, von dieſem mit hohen Aemtern betraut und als Gouverneur von Reggio 1494 geſtorben. Bojardo hat außer ſeinen lateiniſchen Gedichten eine Menge von Sonetten, Canzonen und Terzinen geſchrieben, ſein Hauptwerk aber iſt das Rittergedicht „Der verliebte Roland (Orlando innamorato)". Den Stoff bot die Karlsſage in ihrem weiteſten Umfange, allein Bojardo ließ ſich von demſelben keineswegs unumſchränkt beherrſchen, ſondern erwies die Eigenmacht ſeiner Phantaſie in Erfindung von Perſonen, Situationen und Kataſtrophen auf's glänzendſte. Auch er begann ſein Gedicht, ſeinen Vorgängern gleich, in nationalem d. h. ſcherzhaftem Tone, auch er bediente ſich anfangs der romantiſchen Welt nur als einer Folie der Laune und Ironie; allein mit ritterlichem Sinne begabt und immer mehr und mehr an ſeinem Gegenſtand erwarmend, rettete er das Ideal der Romantik, die Idee des Ritterthums, aus dem Bereiche des Spottes in die Sphäre des Ernſtes und der Begeiſterung hinüber und machte demnach von dem gäng und gäben Ton der italiſchen Epopöe ſeiner Zeit eine bedeutſame Ausnahme. In den 50 langen Geſängen, welche der Orlando innamorato zählt, hatte ſich ſeine Erfindungsgabe noch nicht erſchöpft; allein der Tod verwehrte ihm die Vollendung des

---

Jo sento al cor un ragionar accorto
Dal resonante ed inflammato legno,
Che mi fa si benigno,
Che di for sempre lachrymar vorrei.
Me lassi gli occhi miei
Degni non son della suave pioggia,
Che della stilla dove amor s'alloggia« etc.

Gedichtes und ein noch reicherer Dichtergeist, Arioſto, ſollte den abgeriſſenen Faden aufnehmen und fortſpinnen [1]).

Lodovico Arioſto wurde am 8. September 1474 zu Reggio geboren. Die amtlichen Beziehungen ſeines Vaters zum Hofe von Ferrara machten den Knaben frühe mit dem glänzenden Leben daſelbſt bekannt und die prachtvollen Aufführungen der Luſtſpiele des Plautus und Terenz, welchen er beiwohnte, regten ſeine dichteriſche Ader vielleicht zuerſt an. Er begann antike Fabeln zu dramatiſiren und ſich mit aller Glut ſeiner jungen Seele in das damals neu erwachte künſtleriſche und poetiſche Leben zu werfen. Allein der Wille ſeines Vaters, welcher eine zahlreiche Familie zu verſorgen hatte, verwies ihn gebieteriſch auf die einträgliche juriſtiſche Laufbahn und erſt ſpäter durfte er das verhaſſte Studium der Rechte mit den humaniſtiſchen Studien vertauſchen. Nach dem Tode ſeines Vaters machte er dem Haus Eſte ſeine Kenntniſſe und poetiſchen Talente bemerklich und wurde von dem Kardinal Ippolito d'Eſte in Dienſte genommen. Worin ſeine Dienſtleiſtungen eigentlich beſtanden, iſt nicht recht klar; Arioſto beklagt ſich aber in ſeinen Briefen und Satiren vielfach über die Beſchwerlichkeit und die kärgliche Belohnung derſelben, was ihn aber nicht abhielt, in ſeinem großen Gedichte ſeinem Gönner und dem Haus Eſte die ungemeſſenſten, uns äußerſt widerwärtig berührenden Schmeicheleien darzubringen, allem nach um ſich dadurch nicht nur eine ſorgenfreie, ſondern auch völlig unbeſchränkte Stellung zu erwirken, welche ihm geſtattet hätte, ganz nach ſeiner Laune zu leben [2]). Seine diesfälligen Erwartungen gingen jedoch gar nicht oder wenigſtens nur in geringem Maße in Erfüllung und ſo ſtellte ſich das vorgreifende Lob, welches er der Freigebigkeit der Eſte gezollt hatte, als ein ſehr illuſoriſches heraus. Nach fünfzehn Jahren gab er deſſhalb ſeine Dienſte bei dem Kardinal, der überdieß ſein Dichterbewußtſein durch die laue Aufnahme des ihm gewidmeten „raſenden Roland" empfindlich verletzt hatte [3]), auf, mußte aber bald nachher den Herzog Alfonſo d'Eſte wieder um eine Stelle angehen. Der Herzog machte ihn zum Gouverneur der Provinz Garfagnana, was

---

[1]) Der Orlando innamorato erſchien zuerſt 1495. Verdeutſcht hat ihn Gries (1835) und dann Regis (1840).

[2]) „Ich mag," ſagt er in ſeiner 2. Satire, „weder Meſſgewand noch Kutte noch Tonſur. Wäre ich Prieſter, ſo käme mich vergebens die Luſt an, zu heiraten; hätte ich eine Frau, ſo müßte ich fortwährend gegen den Wunſch, Prieſter zu ſein, ankämpfen, und da ich weiß, wie oft meine Stimmung ſich ändert, ſo vermeide ich es, mich an etwas zu feſſeln, wovon ich mich, ſo die Reue einträfe, nicht mehr losmachen könnte."

[3]) Der Kardinal beſaß gar kein Organ für Poeſie. Nachdem er den raſenden Roland geleſen, wußte er den Dichter nur zu fragen: „Meiſter Lodovico, woher habt Ihr nur alle die Poſſen?" (Meſſer Lodovico, dove trovaste mai tante corbellerie — oder: coglionerie, Schweinereien?)

er drei Jahre lang blieb, worauf er nach Ferrara zurückkehrte und dort bei dem neuauflebenden Schauspielwesen als Dramaturg und dramatischer Dichter eine seinen Neigungen angemessenere Thätigkeit fand. Die letzten Jahre seines Lebens verlebte er in glücklicher Muße und starb am 6. Juni 1533. Die romantische Literatur Frankreichs und Italiens war schon während seiner Jugendjahre Arioſto's Lieblingslektüre gewesen und die Bekanntschaft mit der „wundervollen Märchenwelt" brachte ihn auch von dem Vorsatz ab, in lateinischer Sprache zu dichten, wozu ihn der Kardinal Bembo aufgefordert hatte. Nachdem er sich für die italische Sprache entschieden hatte, schwankte er hinsichtlich des Stoffes lange und beschloß anfänglich, eine Episode aus dem Kriege Eduards von England und Philipps des Schönen von Frankreich zum Gegenstand eines epischen Gedichtes zu machen, das er in Terzinen zu schreiben begann. Aber die Sache verleidete ihm bald und er suchte abermals in den Ritterbüchern nach einem passenden Stoff umher, bis er sich endlich entschloß, die Geschichte Rolands von da ab fortzusetzen, wo sie Bojardo hatte fallen lassen. Elf Jahre lang arbeitete er darauf an seiner Ritterepopöe „Der rasende Roland (L'Orlando furioso)", 46 Gesänge [1]), welche von 1515 an im Publikum zu erscheinen begann und den ungetheiltesten Beifall gewann. Um diesen gerechtfertigt zu finden, ist es vor allem nöthig, zu bemerken, daß Arioſt seinen Stoff in echtnationalem Sinne behandelt hat, d. h. nicht mit ernster Begeisterung wie sein Vorgänger, sondern mit jenem graziösen Humor, mit jener schalkhaften Skepsis, welche dem Naturell des Italieners so angemessen und willkommen ist. Sodann mußte das allmälige Bekanntwerden des Gedichtes einen Hauptvorzug desselben in's hellste Licht setzen, nämlich seine Vortrefflichkeit in Einzelnheiten. Zu den schönsten sind zu zählen die Kampfbilder im 1., 2., 9., 14., 17. u. 36. Gesang, die Episode von der Ginevra (G. 4—6), das Erwachen der durch Biren verrathenen und verlassenen Olympia auf der einsamen Insel (G. 10), die Entdeckung von Angelika's Untreue durch Roland und die Schilderung des Uebergangs seiner Liebessehnsucht in Raserei (G. 23), der Tod Zerbins (G. 24) und die damit zusammenhängende Erzählung von Isabella's Treue bis in den Tod (G. 29), wohl die edelste und rührendste Partie des ganzen Gedichtes; ferner die fein satirische Darstellung von Astolfs Reise in den Mond (G. 34), endlich der derbe, kostbare Schwank von der Weiber Untreue und List (G. 28) und die humoristische Weisheit in der Episode von der Weiberprobe (G. 43). An diese und zahlreiche andere einzelne Schönheiten seines Werkes muß man sich halten, wenn man an Arioſt rechte Freude haben will; denn als Ganzes betrachtet hat das

[1]) Die erste Ausgabe desselben erschien zu Ferrara 1516. Verdeutscht haben ihn Gries (1804), Streckfuß (1818) und Kurz (1841).

Gedicht nicht minder viele Mängel als Vorzüge. Was oben im Allgemeinen über die italiſche Epik geſagt wurde, gilt auch für die arioſtiſche im Beſonderen. Seine Romantik entbehrt der Naivität und des Glaubens, ſein Ritterthum der echten Religion wie der echten Liebe. Seine Helden vermögen uns keine warme Theilnahme einzuflößen, es ſind keine vorragenden Perſönlichkeiten, keine Charaktere, ſondern willenloſe und vielfach auch verſtandloſe Marionetten, die der Draht der Sinnlichkeit regiert. Die Heldinnen ſind, mit wenigen ehrenvollen Ausnahmen, ganz im italiſchen Genre gehalten; ſie ſchweben fortwährend zwiſchen leichtfertiger Hingebung und Rothzucht mitten inne und ſind ebenſo unweiblich, als ihre Galane unmännlich ſind. Der ganzen Dichtung fehlt eine höhere, leitende Idee und demnach auch die epiſche Einheit; daher das ruheloſe Gehetze aus einem Abenteuer ins andere, ins dritte, vierte, zehnte, zwanzigſte, hundertſte, daher das Sichbreitmachen der Epiſodik. Arioſto's Heldendichtung erinnert ſtark an die indiſche Epik. Hier wie dort eine athemloſe Phantaſtik, die den Leſer toll mit ſich fortwirbelt, die ganze Ordnung der Natur umkehrt, das Unmögliche zum Wirklichen und die ganze Welt zu einem Schauplatz der bunteſten Phantaſmagorien und Bizarrerien macht. Aber zuweilen winkt der Zauberſtab des Dichters dem mänadenhaften Reigen ſeiner Geſchichten und Geſtalten ein Halt zu und läſſt ſich mit der ganzen Geſellſchaft auf einer Inſel, auf einer Oaſe oder in einem einſamen Thale nieder, um mit der ihm eigenen heitern Behaglichkeit eine reizende Situation darzuſtellen, die ſich unter ambroſiſchem Lachen wieder löſ't oder eine Gruppe zu verſammeln, deren Bewegungen wir mit geſpanntem Intereſſe verfolgen, oder ein Gemälde vor uns aufzurollen, aus welchem uns „himmliſche Frühlinge" anwehen, um dann plötzlich wieder die tolle Jagd durch alle Regionen fortzuſetzen und der romantiſchen Willkür alle Zügel ſchießen zu laſſen [1]).

Die Bewunderung der durch Arioſto zu höchſter Fülle geführten italiſchen Romantik, unter deren unbedeutenden Aehrenleſern nur Luigi Alamanni (ſt. 1556, »Girone«, »Avarchide«, eine höchſt poſſirliche und geſchmackloſe Romantiſirung der Ilias) und Bernardo Taſſo (ſt. 1569, »L'Amadigi«) namhaft zu machen ſind, ſtand in voller Blüthe, als es Franceſco Berni (ſt. 1536) unternahm, dieſelbe durch Traveſtirung von Bojardo's Orlando innamorato in's Burleſke zu kehren. Seine Manier, welche das nach ihm benannte berneſke Genre (»Bernesco«) begründete und

[1]) Das Verhältniß Arioſto's zu Dante hat ein deutſcher Dichter, W. Waiblinger, kurz und gut gekennzeichnet: —

„Dante'n führte Virgil und die überſchwängliche Freundin,
Und in den Tiefen und Höh'n droht dir der Athem zu flieh'n.
Aber der heitre Humor, der begeiſterte, wohnte der holden
Grazie bei und es kam ſo Lodovico zur Welt."

welche er nicht nur in dem travestirten Roland, sondern auch in seinen satirischen Sonetten und Terzinen (Capitoli) anwandte, ging darauf aus, die Romantik durch offenkundig spöttische Behandlung derselben zu zersetzen. Diese Zersetzung und Auflösung machte sich auch eine Nebengattung des burlesken oder bernesken Genre, die sogenannte makaronische Poesie, zur Hauptaufgabe, indem sie nebenbei die gelehrte Pedanterei durch Einmischung lateinischer Wörter und Phrasen ins Italische persiflirte. Hauptrepräsentant dieser Sorte von Dichterei ist Teofilo Folengo (1491—1544), welcher seine burlesken italisch-lateinischen Gedichte unter dem Titel »Macaronicon« sammelte, das satirische Heldengedicht »Baldo da Cipada« und die epische Travestie »Orlandino« schrieb.

Bislang sahen wir die italische Epik ausschließlich in dem Kreise der französischen Romantik und zwar hauptsächlich in den Traditionen der Karlssage sich bewegen. Nun aber müssen wir unsere Blicke etwas zurück und auf einige gelehrt-epische Bestrebungen richten, die aus dem Studium des Alterthums erwuchsen und zuerst antike Stoffe romantisch einkleideten, um dann die Schöpfung eines italischen Epos in antikem Geiste zu versuchen. Der Florentiner Jacobo di Carlo schrieb schon 1491 sein Gedicht »Il Trojano«, eine romantische Erweiterung der Ilias; nach seinem Vortritt romantisirte ein unbekannter Poet die Aeneis und im 16. Jahrhundert warf Lodovico Dolce gar die Ilias und Aeneis zusammen in den romantischen Schmelzofen. Hand in Hand mit solchen Versuchen ging die lateinische Epik, wie sie damals Sannazaro, Vida, Bartolini und andere in Italien betrieben. Die aus Aristoteles und Horaz abstrahirte Poetik dieser Gelehrten wollte nun Giovanni Giorgio Trissino (1478—1550) auch in der italischen Literatur zur Geltung bringen. In dieser Absicht schrieb er sein Heldengedicht „Das befreite Italien (Italia liberata dai Goti)", das in 27 Gesängen die Kriege der Griechen unter Belisar gegen die Gothen in Italien erzählt und zu dessen Form er, um sein Werk auch äußerlich von den Ritterepopöen zu unterscheiden, die fünffüßigen reimlosen Verse (versi sciolti) wählte, deren Erfindung ihm oder seinem Freunde Rucellai zugeschrieben wird. Trissino bekennt sich in der Widmungsepistel seines Werkes an Kaiser Karl V. als sklavischer Befolger der Poetik des Aristoteles und als blinder Nachahmer des Homer, der sich aber seiner gar sehr zu schämen hat. Denn eine so stroherne, so sehr von allem epischen und überhaupt von allem dichterischen Gehalt entblößte, den Geist des Alterthums so ganz verkennende und misshandelnde Nachahmung desselben wie Trissino's langweiliges Machwerk kann nicht leicht gefunden werden. Die Italiener ließen auch dieser und ähnlichen Stümpereien, wie der »L'Allamanna« des Oliviero von Vicenza und der schon erwähnten Avarchide des Alamanni, die richtige Würdigung angedeihen, die Nichtbeachtung, um sich

mit ganzer Seele einem Dichter zuzuwenden, der als Vollender der italiſchen Epik auftrat, dem heroiſchen Gedicht eine neue Bahn brach und die Romantik in Italien zum glänzendſten Abſchluſſe brachte, indem er ſie aus dem Bereiche der Sinnlichkeit und Ironie in ihre Heimat, ins Chriſtenthum, zurückführte.

Dieſer Dichter, Torquato Taſſo, wurde am 11. März 1544 zu Sorrento bei Neapel geboren, als Sohn eines Vaters von dichteriſchem Talent und Ruf, deſſen wir oben erwähnten, und ſtarb am 25. April 1595 zu Rom, wenige Tage vor der Stunde, die zu ſeiner feierlichen Dichterkrönung auf dem Kapitol feſtgeſetzt war. Seine Schickſale und Liebesleiden, ſeine Gunſt und Ungunſt am Hofe von Ferrara, ſeine Einkerkerung und ſein nachmaliges unſtätes Wanderleben dürfen wir um ſo mehr als bekannt vorausſetzen, da ſeine Liebe und ſein Unglück mehreren Dichtern unſerer Zeit (Göthe, Byron, Zedlitz, Ingemann u. a.) zum Gegenſtande gedient hat. Weniger bekannt dagegen iſt die Grundurſache ſeiner Schmerzen, nämlich ein äußerſt zartes und reizbares Nervenſyſtem, aus deſſen durch religiöſe Grübeleien noch vermehrten Störungen für den unglücklichen Dichter eine ſchwankende, miſstrauiſche und ſelbſtquäleriſche Stimmung ſich ergab. Auch der frühzeitige Ruhm, den er als achtzehnjähriger Jüngling durch ſein romantiſches Gedicht „Rinaldo« (12 Geſänge) erntete, hat nachtheilig auf ihn eingewirkt, denn ihm verdankte er eine krankhafte Eitelkeit und ein verhätſcheltes Weſen, welche mitſammen ihn gegenüber den Wirklichkeiten des Lebens in ſo miſsliche Situationen brachten. Der Grundton ſeines Weſens war wie in der Dichtung ſo auch im Leben der lyriſche, d. h. er ließ ſtets ſeine Subjektivität walten und wunderte und ärgerte ſich dann überaus, wenn er wahrnehmen mußte, daß die Dinge in der objektiven Welt ganz andere Farben und Formen annähmen, als in ſeinem Innern. An alles den Maßſtab des eigenen heiß leidenſchaftlichen Herzens legend, mußte er mit den Forderungen der Außenwelt und vollends gar des Hoflebens in Konflikte gerathen, die ihn verzehrten, um ſo mehr, da die öffentlichen Zuſtände ſeiner immer tiefer in Sklaverei, Sittenloſigkeit und Erſchlaffung verſinkenden Zeit keineswegs geeignet waren, einen edlen Geiſt von ſich ſelbſt ab und auf das Allgemeine hinzulenken. Taſſo's ganzes Weſen war auf das Ernſte, Erhabene, Pathetiſche gerichtet. Als Sohn eines Verbannten ſchon als Knabe mit des Lebens Bitterkeiten bekannt geworden, hat er nie die beneidenswerthe Eigenſchaft, wie Kork auf den Wogen des Geſchickes zu ſchwimmen, ſich aneignen können. Die Sage erzählt, niemals ſei ein Lächeln auf ſeine Lippen getreten. Der Ernſt ſeiner Geſinnung, die Tiefe ſeines Gefühls und die Hoheit ſeiner Gedanken ſind in allen ſeinen Werken ausgeprägt, über die poetiſchen iſt überdies ein melancholiſcher Hauch hingebreitet. Seine Begeiſterung iſt ebenſo wahr als nachhaltig und warm

und er ging mit außerordentlicher Gewissenhaftigkeit an die Schaffung seines allbekannten Hauptwerkes, »La Gerusalemme liberata« (20 Gesänge)[1]). Zuerst gab er die herkömmliche epische Manier, die Manier Pulci's und Ariosts, welche er in seinem Erstlingswerke befolgt hatte, entschieden auf, weil sie seiner Ansicht nach mit der Idee der echtheroischen Dichtung nicht harmonirte; sodann schrieb er als Vorbereitung seine drei „Discorsi" über die Dichtkunst, um sich seine Aufgabe theoretisch klar zu machen, bevor er an die praktische Lösung derselben ging. Ruth (II., 402) hat die Hauptsätze dieser Discorsi über die epische Poesie zusammengestellt und wir benützen diese Zusammenstellung auszüglich hier um so lieber, als sie nicht nur in Tasso's Poetik, sondern in die Geschmacksbildung jener Zeit überhaupt einen höchst belehrenden Einblick eröffnet. „Zu einem heroischen (epischen) Gedicht," sagt Tasso, „sind drei Dinge erforderlich, 1) einen Stoff zu wählen, der die vortrefflichste Kunstform annehmen kann, 2) ihm diese Form zu geben, 3) ihn mit den schönsten Ausschmückungen, deren er fähig ist, zu bekleiden. Um die Wahrscheinlichkeit, eine der wesentlichsten Eigenschaften des Epos, zu erzielen, ist es am besten, daß der Stoff aus der Geschichte genommen werde, aber nicht aus der heidnischen Geschichte, weil die Einmischung der heidnischen Religion die Wahrscheinlichkeit umstößt, die Weglassung derselben aber das Wunderbare in dem Epos vernichtet. Es ist unmöglich, daß von jenen eitlen und wesenlosen Götzen der Alten, die niemals waren, Dinge hervorgehen sollten, welche die Natur und menschliche Kraft so sehr überschreiten. Das Wahrscheinliche und das Wunderbare sind sich fast entgegengesetzt, aber doch ganz wesentliche Eigenschaften in einem heroischen Gedicht. Die Kunst des Dichters besteht darin, sie zu verbinden. Der christliche Dichter kann dies nur dadurch, daß er solche wunderbare Handlungen Gott, seinen Engeln, den Dämonen oder denen, welchen Gott übernatürliche Kräfte zugestanden hat, also den Heiligen, den Zauberern und Feen beimisst. Die Wahrscheinlichkeit wird dadurch möglich, daß wir von der Wiege an von solchen Wundern hören. Also der Stoff eines neueren epischen Gedichts soll nur ein christlicher oder ein jüdischer sein. Er darf aber auch nicht aus der heiligen Geschichte genommen sein; denn es wäre ruchlos, daran etwas zum Gebrauch der Dichtkunst zu ändern oder dazu zu erfinden. In der christlichen Geschichte kann der Stoff aus der ganz alten, der mittleren oder der ganz neueren Geschichte genommen

[1]) Erste Ausgabe des Originals Venedig 1581, beste Mantua 1584. Deutsch von Gries (1800, 6. Aufl. 1844), von Streckfuß (1822), von Duttenhofer (1840). Die übrigen Hauptwerke Tasso's sind: Il Rinaldo, L'Aminta (metrisch verd. v. Walter 1794), Sonetti e Canzoni (deutsch von F. Förster, 2. Aufl. 1844), Il Torrismondo La Gerusalemme conquistata (eine verfehlte Umarbeitung seines großen Gedichts), Dialoghi, Lettere. Wir werden auf mehrere der genannten Schriften noch zu sprechen kommen.

werden. Die ganz alte Geschichte gibt den Vortheil, daß der Dichter den ziemlich unbekannt gewordenen Stoff nach seiner Willkür und Kunst behandeln und verändern kann; aber dafür wird die Schilderung der alten Sitten langweilig, weil sie zu fremde sind. Diesen Nachtheil beseitigt die Wahl des Stoffes aus der ganz neuen Geschichte, dafür raubt sie aber dem Dichter die Freiheit der Behandlung. Demnach ist die Wahl des Stoffes aus der mittleren Geschichte, aus der Ritterzeit, die beste. Dazu kommt noch die Hauptbedingung, daß die Handlung erhaben und berühmt sei. Die Erhabenheit gründet sich auf die Unternehmung einer hohen Tapferkeit, ferner der Ritterlichkeit, der Großmuth, Frömmigkeit und Religion, sowie darauf, daß die Handlung in ihren Folgen eine großartige sei. Der Gegenstand darf auch nicht zu langdauernd und zu reich sein, damit er mit den Episoden und Ausschmückungen kein zu weitschweifiges Gedicht ausmache. Die Fabel muß vor allem eine geschlossene Handlung enthalten, sie muß Anfang, Mitte und Ende haben; ihre Einheit muß strenge gewahrt werden, was übrigens der Mannigfaltigkeit keinen Abbruch thut. Denn wie die Welt mit der Mannigfaltigkeit ihrer Gestirne, Meere und Länder, der Fische und Vögel, der wilden und zahmen Thiere, und bei so verschiedenen Theilen nur *eine* Gestalt und Wesenheit hat: so muß auch der Dichter, der ja gerade wegen dieser Nachahmung der göttlichen Schöpfung in seinen Werken göttlich genannt wird, ein Gedicht bilden können, in dem, wie in einer kleinen Welt, Land- und Seeschlachten, Städteeroberungen, Zweikämpfe, Schilderungen von Hunger und Durst, Sturm, Feuerbrände und Wunder, himmlische und höllische Rathsversammlungen, Aufruhr, Zwietracht, Abenteuer aller Art, Zaubereien, Grausamkeit, Kühnheit, glückliche und unglückliche, frohe und traurige Liebe sich zusammenfinden, und dennoch soll dieses Gedicht, aller seiner Mannigfaltigkeit ungeachtet, in Gestalt und Fabel nur *eines* sein und in allen seinen Theilen so verbunden, daß einer sich auf den andern beziehe, einer dem andern entspreche, einer von dem andern nothwendig oder wahrscheinlich abhänge, so daß, wenn ein Theil herausgenommen würde, das Ganze zerstört wäre." — Man sieht, Tasso hegte eine ebenso hohe als ernste Meinung von dem Berufe des epischen Dichters. Aber indem er die dichterische Schöpfung von der gelehrten Erörterung abhängig machte, legte er seinem Genius Fesseln an, deren zudringliches Klirren fast bei jedem Schritte desselben hörbar wird. Die geäußerten Ansichten über das heroische Gedicht mußten ihn fast nothwendig auf den großartigen Stoff der Kreuzzüge führen, welcher alle die romantischen Sagen und Geschichten von den Kämpfen der Christen und Saracenen in einem historischen Gesammtbilde zusammenfasst, das sämmtliche Elemente der Romantik enthält. Der religiösen Begeisterung, womit Tasso diesen Stoff aufgriff und behandelte, kam der durch die deutsche Reformation in Italien

neuangeschürte orthodoxe Eifer zur Hilfe und gab seinem befreiten Jerusalem jene strenggläubige, christkatholische Färbung, welche es zum Schlußstein der romantischen Epik macht. Durch seine historische Basis und durch die Einheit seines Planes erhebt es sich weit über die übrigen Werke der italischen Heldendichtung, allein es theilt doch den Grundfehler derselben, den Mangel an Ursprünglichkeit und Volksmäßigkeit. Es ist ein in seinem innersten Wesen kaltes Kunstprodukt, ein gelehrtes Werk, auf dessen Blumen und Blüthen sich der aschfarbene Schulstaub legt. Die Gelehrsamkeit, d. h. hier die genaue Kenntniß der Poeten und Poetiker des Alterthums, bewahrte Tasso vor der willkürlichen Zersplitterung seines Planes und unterstützte ihn bei der Verknüpfung der Einzelnheiten seines Gedichtes zu einem harmonischen Ganzen, allein sie benahm ihm zugleich auch die Originalität. Die Reminiscenz an Ovid, Horaz, Lukrez und Lukan, besonders aber an Homer und Vergil bemeisterte ihn allzu sehr. Seine Gestalten, Charaktere, Kämpfe und Situationen, ja sogar die Reden und Gespräche seiner Personen sind genaue Kopieen nach Homer und Vergil: Achilleus ist das Vorbild Rinaldo's, Hektor das Tancredo's, Agamemnon und Aeneas das Goffredo's, Odysseus das Alet's, Diomedes das Argante's, Nestor das Raimondo's, Dido das Armida's; Aladins und Erminia's Unterredung auf dem Thurme hat in einer gleichen Situation des Priamos' und der Helena sein Vorbild, die Klage der Armida, als Rinaldo sie verlassen, ist fast Wort für Wort aus der Klage Dido's um den treulosen Aeneas übertragen; eine Menge von Kampfscenen sind der Ilias und Aeneis nachgebildet, kurz die schönsten Motive und Schilderungen der klassischen Epiker hat Tasso ohne weiteres entlehnt und bloß äußerlich romantisch gewendet und überfärbt. Eins aber hat er nicht von seinen Vorbildnern gelernt, die edle Humanität, mit welcher besonders Homer auch dem Feinde Gerechtfertigkeit widerfahren lässt, und der christliche Zelotismus, womit die Saracenen durchgehends behandelt und als toll und blind Rasende, Elende und Verworfene verschrieen werden, fällt höchst unangenehm auf. Auch Homers Plastik wird man bei Tasso meist vergeblich suchen; das malerische Element überwiegt in seinem Gedichte, wie in der Aeneis des römischen Dichters; die ruh- und würdevolle Objektivität, also das Kennzeichen echter Epik, fehlt gänzlich und Tasso's leidenschaftliche Herzensstimmung tritt überall so lyrisch drangvoll hervor, daß seine Malerei zur Musik wird, die Darstellung in lyrischen Akkorden versäuselt. Aber nun gegenüber diesen Mängeln des Ganzen, welche Fülle der höchsten Schönheit im Einzelnen! Wessen Seele hat sich nicht in dem Zauber dieser wundersam melodischen Rhythmen berauscht, welche in den schmelzendsten Tönen zum Preise der Liebe zusammenklingen? Wer hat nicht für Olind und Sofronia gezittert? Wer ist nicht gerührt worden von Erminia's verhaltenem Liebesschmerz? Wer hat nicht eingestimmt in Tan-

freds Klagen, nachdem er die Klorinda erſchlagen, die ſo edel endet, nachdem ſie im Tode ihr unnatürlich forcirtes Weſen, eine Erbſchaft der mannweiblichen Heldinnen Arioſto's abgelegt? Wen hat die Verzweiflung Armida's bei der Flucht Rinaldo's nicht zur Theilnahme geſtimmt? Wen Odoardo's und Gildippe's Tod nicht erſchüttert? Scenen wie die, wo Erminia's Liebesglut, während ſie dem Könige vom Thurm herab die Kreuzhelden zeigt, beim Anblick Tankreds unter geheucheltem Haſſe leuchtend hervorbricht, oder die ſpätere, wo das zwiſchen Scham und Liebe kämpfende Mädchen, die echteſte und ſchönſte weibliche Geſtalt der italiſchen Epik, heimlich ins Chriſtenlager ſchleicht; oder Rinaldo's und Armida's Zuſammentreffen in der letzten Schlacht und ihre dieſem Zuſammentreffen folgende Verſöhnung, ferner der mit furchtbarer Energie dargeſtellte Todeskampf Argante's mit Tankred, endlich das wolluſtvolle und doch ſo keuſche Gemälde der „ſchönen nackten Schwimmerinnen" im 15. Geſang [1]), die herr-

[1]) »Quivi di cibi preziosa e cara
Apprestata è una mensa in sulle rive:
E scherzando sen van per l'acqua chiara
Due donzellette garrule e lascive,
Ch'or si spruzzano il volto, or fanno a gara
Chi prima a un segno destinato arrive.
Si tuffano talora; e 'l capo e 'l dorso
Scoprono al fin dopo il celato corso.
Mosser le natatrici ignude e belle
De' duo guerrieri alquanto i duri petti;
Si che fermarsi a riguadarle: ed elle
Seguian pure i lor giochi e i lor diletti.
Una intanto drizzossi; e le mammelle
E tutto ciò che più la vista aletti,
Mostrò, dal seno insuso; aperto al cielo:
E l' lago all' altre membra era un bel velo.
Qual mattutina stella esce dell' onde,
Rugiadosa e stillante; o come fuore
Spuntò, nascendo, già dalle feconde
Spume dell' Ocean, la Dea d'amore:
Tal apparve costei; tal le sue bionde
Chiome stillavan cristallino umore.
Poi girò gli occhi; e pur allor s'infinse
Que' duo vedere, e in se tutta si strinse.
E 'l crin ch'en cima al capo avea raccolto
In un sol nodo, immantinente sciolse;
Che lunghissimo in giù cadendo e folto.
D'un aureo manto i molli avorj involse.
O che vago spettacolo è lor tolto!
Ma non men vago fu chi loro il tolse.
Cosi dall' acque e da' capelli ascosa,
A lor si volse lieta vergognosa.

lichen Naturſchilderungen im folgenden [1]): dieſe Scenen gehören unbedingt mit zu dem Zaubermächtigſten, was die moderne Poeſie geſchaffen hat. —

Wir haben oben die Geſchichte des italiſchen Drama's unterbrochen, um dem Verlauf der italiſchen Epik während ihrer Blüthezeit ungehemmt folgen zu können; jetzt aber nehmen wir die Skizzirung der dramatiſchen Poeſie dieſer Periode wieder auf, um ihr dann die der lyriſchen folgen zu laſſen.

In der Tragik wurde die durch Poliziano's „Orfeo" eröffnete Bahn eingehalten. Die tragiſche Dichtung war demnach Sache der Gelehrſamkeit und der Gelehrten, gleichſam ein Monopol des philologiſchen und antiquariſchen Wiſſens, gewaltſames, kaltes und unpopuläres Reproduciren klaſſiſcher Formen. An die Spitze dieſer tragiſchen Machwerke ſtellen die Italiener die „Soſoniſba" von Triſſino, gleich dem verfehlten Epos dieſes Dichters in versi sciolti geſchrieben, welche von da ab das tragiſche Versmaß wurden. Triſſino's Tragödie iſt ebenſo farb- als leblos wie ſein Heldengedicht, eine geiſtloſe Schulübung nach angeblich ariſtoteliſchen Vorſchriften, in deren dürrer Regelrechtigkeit da und dort eine belebtere Scene vorkommt, eine Oaſe in der Wüſte. Daſſelbe gilt von Giovanni Rucellai's (1475—1525) Tragödien „Oreſto" und „Roſamunda", nur muß bezugs der letzteren noch beigefügt werden, daß mit ihr eine zahlreiche Reihe von italiſchen Gräuelſtücken begann, welche nach des Römers Seneka Vorgang das Tragiſche im Schlächtermäßigen ſuchten und, damit noch nicht zufrieden, der brutalſten Grauſamkeit bald auch noch die beſtialiſche, in Blutſchande ſchwelgende Wolluſt geſellten, um die Wirkung auf die abgeſtumpften Nerven einer erſchlafften Generation zu erhöhen. Solche Trauerſpiele ſchrieben, während Alamanni, Giuſtiniano, Anguillara und

---

Rideva insieme, e insieme ella arrossia;
Ed era nel rossor più bello il riso,
E nel riso il rossor che le copria
Insino al mento il delicato viso.
Mosse la voce poi si dolce e pia,
Che fora ciascun altro indi conquiso:
O fortunati peregrin, cui lice
Giungere in questa sede alma e felice.«

[1]) »Poichè lasciar gli avviluppati calli,
In lieto aspetto il bel girardin s'aperse.
Acque stagnanti, mobili cristalli,
Fior varj e varie piante, erbe diverse,
Apriche colinette, ombrose valli.
Selve e spelunche, in una vista offerse:
E quel che 'l bello e 'l caro accresce all'opre,
L'arte che tutto fa, nulla si scopre.« etc.

Lodovico Dolce mit Ueberſetzung und Moderniſirung griechiſcher und römiſcher Tragödien ſich begnügten, Giraldi, Cintio, Antonio Decio da Orti, Manfredi, Sperone Speroni. Edlerer Tragik befliß ſich Taſſo in ſeinem „Torriſmondo“, der in Gedanken und Sprache oft an die glänzendſten Stellen des befreiten Jeruſalems erinnert, aber gleichfalls an dem ariſtoteliſchen Regelzwange leidet. Auch der zügelloſe Pietro Aretino, deſſen wir weiter unten noch zu gedenken haben, verſuchte ſich in der Tragödie und zwar iſt ſeine „Orazia“, welche die bekannte römiſche Geſchichte von den Horatiern und Kuratiern behandelt, den kräftigſten und ſelbſtſtändigſten Produkten der tragiſchen Literatur der Italiener beizuzählen.

Auf dem komiſchen Gebiete erhielt ſich die volksmäßige Komödie, die ſogenannte Stegreifskomödie (Commedia dell' arte), deren Entſtehung und Charakter ſchon erwähnt worden, rein von gelehrten Einflüſſen und gab dem Italiener reichliche Gelegenheit, ſein improviſatoriſches Talent leuchten zu laſſen und ſeinen Hang zu derbem Spaß, zur Zotologie und lachenden Satire zu befriedigen. Erſt im 16. Jahrhundert kam im Gegenſatz zu dieſer nationalen Komödie die ſogenannte gelehrte (Commedia erudita) in Flor, d. h. ſie wurde von den Gelehrten eifrigſt gepflegt. Dieſe Komödie ward demnach gleich der italiſchen Tragödie den Regeln des Ariſtoteles unterworfen und ſtreng nach dem Muſter der Stücke des Plautus und Terenz behandelt. Die Luſtſpiele dieſer römiſchen Dichter wurden an den Höfen und in den Akademieen bis in's 16. Jahrhundert herab in der Urſprache aufgeführt, daneben auch in italiſchen Verſionen, und die Charaktere und Sittenſchilderungen der beiden alten Komöden mußten den Italienern dieſer Zeit ſo bekannt und vertraut vorkommen, daß ſich ihre Vorliebe für dieſelben leicht erklären läſſt. Aus dieſer Vorliebe entſprang dann auch der Wunſch, gelehrten Zuſchauerkreiſen zeitgenöſſiſche Charaktere, Vorfälle und Sitten in plautiniſchen und terenziſchen Formen, aber in einheimiſcher Sprache vorzuführen, und die Verwirklichung dieſes Wunſches war die »Commedia erudita«. Der Stoff derſelben iſt die Liebe, aber welche Liebe! Man darf dieſes geweihte Wort kaum durch Anwendung auf die thieriſche Genußſucht miſſbrauchen, welche den Angelpunkt der italiſchen Komödie abgibt. Der Knäuel von Schmach, Schande, zügelloſer Frechheit, bodenloſer Gemeinheit, raffinirter Laſterhaftigkeit, Betrug, Ehebruch, Verhöhnung und Miſſbrauch alles deſſen, was ſonſt den Menſchen heilig zu ſein pflegt, den dieſe Luſtſpiele abwickeln, findet nur in den furchtbarſten Schilderungen Juvenals ein Gegenbild, und wenn man bedenkt, daß dieſe von Unzucht und Gotteslästerung ſtrotzenden Stücke ſehr oft Damen zugeeignet, immer aber am päpſtlichen und an fürſtlichen Höfen vor der ſogenannten guten und beſten Geſellſchaft aufgeführt und mit Entzücken beklatſcht wurden, ſo wird man die Verzweifelung gleichzeitiger Patrioten,

welche Italien für immer verloren gaben, leicht begreifen und ebenso leicht den ungemein großen Werth ermessen können, welchen diese Lustspiele für die genaue Kenntniß der religiösen, sittlichen und bürgerlichen Zustände jener Zeit haben.

Es ist noch unentschieden, ob Ariosto, der vier Lustspiele (»Cassaria«, »I suppositi«, »Lena«, »Il negromante«) geschrieben hat, oder der Kardinal Bibbiena (eigtl. Bernardo Dovizi, geb. 1470), Verfasser des Lustspiels »Calandria«, als Begründer der Commedia erudita anzusehen sei; entschieden aber ist, daß nicht nur der letztere, sondern auch der Dichter des rasenden Roland im komischen Drama weit übertroffen wurde von Niccolò Machiavelli (1459—1527), dem berühmten florentinischen Staatsmann. Dieser weite und kühne Geist, dieser große und vom Unverstand vielverlästerte Patriot hat mit derselben Meisterhand, womit er in seinen „Erörterungen der ersten 10 Bücher des Livius (Discorsi sopra la prima Deca di T. L.)" die Grundzüge einer Philosophie des Staates und der Geschichte entwarf und in seinem argverkannten, wie einer seiner Mißversteher behauptete, mit Teufelsfingern (»Satanae digitis«) geschriebenen Buch vom Fürsten (»Il principe«) dem Despotismus ein für allezeit nachschwärendes Brandmal aufdrückte, in seiner Komödie »La Mandragola« die Sittenverderbniß, die sociale Fäulniß seiner Landsleute und Zeitgenossen geschildert. Befähigte Urtheiler, welche dem Genius des großen Schriftstellers die gebührende Achtung zollen, haben nachgewiesen, daß das Grundgefühl, auf welchem Machiavelli's ganze literarische Thätigkeit ruhte, republikanische Vaterlandsliebe gewesen, und man braucht nur die berühmte Stelle in den „Discorsi" über Cäsar zu lesen, um diese Ueberzeugung zu gewinnen.[1]) Ebenso haben befähigte Urtheiler dargethan, daß dieselbe wundersame Schärfe der Beobachtung, dieselbe Vielseitigkeit und Folgerichtigkeit des Gedankens, welche Machiavelli in seinen in Terzinen geschriebenen und „Kapitel (Capitoli)" betitelten lyrisch-didaktischen Betrachtungen — die mit Recht berühmteste ist die zweite, über das Glück (»La Fortuna«) — erwies, durch alle seine Werke hindurchgehe.[2]) Aber selbst urtheils-

[1]) »Nè sia alcuno che s'inganni per la gloria di Cesare, sentendolo massime celebrare dagli scrittori; perchè questi che la laudano sono corrotti dalla fortuna sua e spauriti dalla lunghezza dell' imperio, il quale reggendosi sotto quel nome, non permetteva che gli scrittori parlassero liberamente di lui. Ma chi vuole conoscere quello che gli scrittori liberi ne direbero, vegga quello che dicono di Catilina. E tanto è piu detestabile Cesare, quanto più è da biasimare quello che ha fatto, che quello che ha voluto fare un male.«

[2]) Zu dem Besten, was über Machiavelli gesagt worden, gehört bekanntlich das von Gervinus über ihn Gesagte („Kleine histor. Schriften", I.). Auch Klein hat nicht nur hinsichtlich der Leistungen Machiavelli's als Komöde, sondern überhaupt zur Würdigung des

gibt endlich nach und nimmt das Arkanum ein. Nicia, Ligurio und der in Callimaco's Doktorhabit gesteckte Pater suchen bei Einbruch der Nacht in den Straßen nach einem Bauernburschen, finden einen solchen, nämlich den als Bauern verkleideten Callimaco, packen ihn und schaffen ihn nach Lucrezia's Schlafgemach, welche sich ihm, nachdem sie die Beruhigung erlangt, daß mit der Sünde kein Mord verbunden sei, ohne weiteres ergibt mit den Worten: „Da deine Schlauheit und die Dummheit meines Mannes, die Einfalt meiner Mutter und die Schlechtigkeit meines Beichtvaters mich zu etwas gebracht haben, was ich niemals freiwillig gethan haben würde, so will ich glauben, daß es eine göttliche Schickung so gewollt hat, und ich bin nicht im stande zu verweigern, was der Himmel mir anzunehmen befiehlt." Die Plastik der Charakteristik, welche Machiavelli als Komödie bewährt, der durchdringend scharfe, tiefsinnig kombinirende Verstand, welchen er in seinen staatsmännischen Arbeiten an den Tag legte, zeichnen ihn auch als Historiker aus. Nachdem Italien in den Malespini, Compagni, Villani, Dandolo, Mussato, Navagero, Bembo, Bonfadio, Foglietta, Corio, Pigna und vielen anderen bisher bloße Chronikschreiber und Annalisten besessen hatte, stellte Machiavelli in seinen florentinischen Geschichtebüchern (»Istorie fiorentine«, deutsch von Reumont) zuerst ein treffliches Muster pragmatischer Historik auf und nach seinem Vorgange unternahm es Francesco Guicciardini (1482—1540), eine allgemeine Geschichte Italiens (Istoria d'Italia, z. ersch. 1561) zu schreiben, welches ausgezeichnete Werk Adriani (st. 1579) fortsetzte und dem die historischen Arbeiten von Nerli, Nardi, Burlammacchi, Segni, Varchi, Ammirato, Costanzo und anderen ergänzend zur Seite stehen. Das 16. Jahrhundert sah auch das beste Memoirenwerk der italischen Literatur entstehen, die höchst anschauliche und anziehende Autobiographie des berühmten Künstlers Benvenuto Cellini (1500—1572; deutsch von Göthe).

Zur Komödie zurückkehrend, finden wir, daß nächst Machiavelli der verrufene Pietro Aretino (1492—1557) die meiste dramatische und komische Kraft besessen hat. Er schrieb fünf Komödien (»Marescalco«, »Cortigiana«, »Ipocrito«, »Talanta«, »Il filosofo«), die von Witz und Obscönität übersprudeln und in ihrer planlosen Willkür und burlesken Ungezwungenheit mehr in die Sphäre der Commedia dell' arte als in die des gelehrten Lustspiels gehören. Peter der Aretiner ist wie in diesen Komödien so in allen seinen zahlreichen Werken in Versen und Prosa (»Sonetti lussuriosi«, »Rime«, »Stanze«, »Capitoli«, »Ragionamenti piacevoli«, »Puttana errante«, »Lettere« etc.) der eigentliche Typus seiner Zeit, ein

---

das Gebet des Erzengels Raphael hersagen, der dich schützen möge. Geht mit Gott und bereitet Euch vor zu dem Mysterium das vor sich gehen wird.

über alle Begriffe ſchamloſer und verworfener Gelegenheitspoet vom reichſten Talent, aber gemeinſter Geſinnung und ruchloſeſter Wüſtlingsnatur [1]). Und dieſen zudringlichen Bettler, der ſich mit unerhörtem Behagen in der Jauche der Sittenloſigkeit ſeiner Zeit wälzte, um alles ringsher damit zu beſpritzen, fürchteten und belohnten nicht nur Kaiſer, Könige und Fürſten, begönnerten nicht nur Päpſte, nannten nicht nur ſeine Zeitgenoſſen den Göttlichen (»il divino«), ſondern er durfte es ſogar wagen, nach dem Kardinalshut zu ſtreben und mächtigen Monarchen eine Denkmünze zum Geſchenke zu machen, welche er auf ſich ſelber hatte prägen laſſen und welche die Inſchrift trug: »Divus Petrus Aretinus, flagellum principum«. Würdig ſeines Lebens und Dichtens war auch ſein Tod; denn als man ihm eines Tages einige Anekdoten von dem ſkandalhaft unzüchtigen Leben ſeiner Schweſtern erzählte, wandelte ihn eine ſo unmäßige Lachluſt an, daß er mit dem Stuhle, worauf er ſaß, rücklings umſchlug und das Genick brach. Die vier genannten Luſtſpieldichter erreichte von den folgenden keiner mehr, weder Lodovico Dolce, der in ſeinen Komödien (»Ragazzo«, »Ruffiano«, »Fabrizia«) ſo zu ſagen das Unmögliche leiſtete, indem er ſeinen Meiſter Aretino an Unzüchtigkeit übertraf, noch Franceſco d'Ambra, noch Giammaria Cecchi, noch Franceſco Grazzini u. a. m. Des berühmten Philoſophen Giordano Bruno (verbrannt zu Rom 1600) Komödie „Der Lichtzieher (il candelajo)", welche den Aberglauben, die alchymiſtiſchen und nekromantiſchen Albernheiten geißelt, legt rühmliches Zeugniß ab von dem Phantaſiereichthum und der Witzkraft ſeines Verfaſſers, welcher dieſe Gaben auch in ſeiner ſatiriſchen Allegorie »Spaccio della bestia trionfante« bewährte;

---

[1]) Den verruchteſten Miſchmaſch von Kuppelei und Frömmelei hat dieſer verworfene Menſch vorgebracht in ſeiner „Hofkomödie (Cortigiana)", da, wo die Metze Alvigia die von ihr verleitete Bäckerin Togna zu einem ehebrecheriſchen Stelldichein überredet, Sätze aus dem Ave Maria und dem Paternoſter in ihre ſchändlichen Lockungen miſchend. Alvigia: Ben trovata, figlia cara. Ave Maria. Togna: Che miracolo è questo che mi vi lasciate vedere? Alv. Questo Avvento e queste tempora mi hanno sì stemperata co' suoi maladetti digiuni, ch'io non son più dessa. Gratia plena, dominus tecum! Tog. Sempre dite le orazioni, et io non vado più a santo, nè faccio cosa più bona. Alv. Benedicta tu! Jo son peccatrice più de altre — in mulieribus; sai ciò che ti vo' dire? Tog. Madonna, no. Alv. Verrai alle cinque ora in casa mia, che ti vo' porre ne le signorie a mezza gamba — et benedictus fructus ventris tui — e con altro utile che non feci l'altr' jeri, nunc et in hora, bada a me, mortis nostrae, non ci pensar più. Amen. Tog. In capo de le fine farò ciò che volete, che merita ogni male lo imbriacone. Alv. E tu savia. Pater noster — verrai vestita da uomo perchè questi palafrenieri — qui es in coelis — fanno di matti scherzi la notte — sanctificetur nomen tuum — e non vorrei che tu scapassi in un trentuno — adveniat regnum tuum — come incappò Angela dal moro, in coelo et in terra. Tog. Oimè, ecco il mio marito. Alv. Non ti perdere ignocca — panem nostrum quotidianum da nobis hodie — etc.

nicht weniger aber bezeugt das Stück die koloſſale Schamloſigkeit der italiſchen Komik.

Giordano Bruno, der tiefſinnige Pantheiſt mit dem liebeglühenden Herzen, iſt eines der edelſten und bedauerlichſten Opfer der Inquiſition; man hat ihn mit Recht den „philoſophiſchen Genius" Italiens genannt, denn in keinem ſeiner Landsleute war das ſpekulative Organ ſo ausgebildet wie in ihm. Er iſt einer der Chorführer jener kühnen italiſchen Denker des 16. Jahrhunderts, welche auf allen Gebieten die Emancipation des Gedankens anſtrebten und meiſtens auch die Märtyrer dieſes Strebens wurden. Zu dieſer heiligen Schar gehören Bernardino Tileſio (1509—1588), Geronimo Cardano (1501—1576), Lucilio Vanini (geb. 1586, verbrannt 1619) und Tomaſo Campanella (1568—1639), von welchem letzteren beſonders zu rühmen iſt, daß er ſich mit einem Problem, welches auch unſere Zeit ſo lebhaft aufregt, mit dem Problem einer ſocialen Reform angelegentlichſt beſchäftigte und deſſen Löſung in ſeinem von dichteriſcher Weltanſchauung zeugenden Buch „Der Sonnenſtaat" (civitas solis) verſuchte [1]). Den Kampf des freien Wiſſens gegen Wahnglauben und Geiſtesdeſpotie, den dieſe Männer begonnen, ſpielte der geiſtvolle Politiker und Hiſtoriker Paolo Sarpi (1552—1623) auf das ſpecielle Gebiet der Befehdung päpſtlicher Gewaltanmaßung hinüber und bezeichnete durch ſein klaſſiſches Geſchichtewerk über das tridentiner Koncil (»Istoria del concilio Tridentino«) den Höhepunkt der Geltung, welche ſich der reformatoriſche Geiſt jener Zeit in Italien zu erringen vermochte. Ein jüngerer Zeitgenoſſe Sarpi's war Galileo Galilei (1564—1642), der unſterbliche Aſtronom und Phyſiker, der mit ſeinen Enthüllungen der Geſetze des Univerſums das 17. Jahrhundert ſo bedeutſam eröffnete. Das berühmte »Eppur si muove!« welches der müdgehetzte Greis dem durch die Inquiſition erzwungenen Widerruf ſeiner Entdeckungen beigefügt haben ſoll, gehört zu jenen nicht aktenmäßigen und dennoch weltgeſchichtlichen Triumphworten, womit der Geiſt der Freiheit und des Lichtes alle Gewalt und Liſt der Tyrannei zu ſchanden macht.

Nochmals auf das italiſche Drama dieſer Periode zurückkommend, müſſen wir zum Schluß einer Gattung deſſelben gedenken, welche mit großem Aufwand dichteriſcher Kräfte wie ſceniſchen Luxus behandelt wurde. Ich meine das Hirtendrama oder Schäferſpiel. Das paſtorale Element hatten die Italiener ſchon mit der provenzaliſchen Lyrik in ihre Poeſie eingeführt und Jacopo Sannazaro (geb. 1458) gab dieſem Element durch ſeinen aus

[1]) Vgl. über die genannten ital. Philoſophen: „Die philoſophiſche Weltanſchauung der Reformationszeit" von M. Carriere, 1847. Hier finden ſich auch zahlreiche verdeutſchte Proben von Bruno's und Campanella's Gedichten.

Verſen und Proſa gemiſchten idylliſchen Roman »Arcadia« nationalliterariſche Bedeutung. Sannazaro's Arcadia, ein Buch, deſſen Popularität ſich daraus ermeſſen läſſt, daß es während des 16. Jahrhunderts 60 Auflagen erlebte, gab das Signal zu eifriger Eklogendichterei, die aber nur durch den Umſtand, daß aus ihr das Hirtendrama hervorging, der Erwähnung werthgemacht wird. Die Anfänge dieſer dramatiſchen Gattung reichen nun zwar weit hinauf, denn es finden ſich ſchon in Poliziano's Orfeo ſtarke paſtorale Anklänge, allein als das erſte regelmäßige Schäferſpiel iſt „Das Opfer (Sacrificio)“ des Agoſtino Beccari anzuſehn, welches 1554 zu Ferrara zum erſtenmal aufgeführt wurde. Zur höchſten Ausbildung verhalf dem Hirtendrama Torquato Taſſo durch ſeinen „Aminta“, der 1572 erſchien und in welchem der gefühlvolle Dichter einen wahren Blumenregen lyriſcher Empfindungen ausſchüttete. Den hinreißendſten Schmelz und Zauber erreichte ſeine idylliſche Lyrik in dem Chorgeſang der Hirten vom goldenen Zeitalter, wo —

„In ſüßen Reigen irrten
Durch Blumengewinde lüſtern
Die Amorn, ohne Fackel, ohne Bogen.
Es ſaßen Nymphen, Hirten
Und miſchten koſend Flüſtern
In ihr Geſpräch, wozwiſchen Küſſe flogen,
Inniglich feſtgeſogen.
Das Mägdlein durfte zeigen
Der friſchen Roſen Fülle;
Beſorgt um keine Hülle
Ließ ſie des Buſens herbe Früchte ſteigen.
Man ſah im Bach, im Weiher
Mit der Geliebten ſcherzend oft den Freier.“

Die einfache Idyllik genügte aber in dieſen Spielen den Italienern bald nicht mehr. Darum miſchte Alviſio Paſqualigo hannswurſtige, Chriſtoforo Caſteletti heroiſch-romantiſche, Ongaro ſchifferliche Elemente in das Schäferdrama und Giambattiſta Guarini (1537—1612) verſammelte in ſeinem berühmten bukoliſchen Schauſpiel „Der treue Schäfer (Pastor fido“, deutſch von Müller) antike Mythologie, den Pomp der Romantik, das Pathos der Tragödie, die Intrike des Luſtſpiels und die paſtorale Erotik. Guarini, ein Rival Taſſo's, legte es augenſcheinlich darauf an, den Aminta deſſelben zu übertreffen, allein er konnte ihn bloß nachahmen und erreichte ihn nur ſelten, wie etwa in dem Monolog der Amaryllis (Akt 2, Sc. 5) und in dem Hymnus auf die Liebe am Ende des dritten Aktes. Im Hirtendrama verband ſich die italiſche Poeſie am entſchiedenſten mit der Muſik, indem die lyriſchen Partieen, und deren waren ſehr viele, komponirt wurden, und ſo ward das Schäferſchauſpiel die Baſis der Oper. Mit Anbruch des 17. Jahrhunderts begann die Muſik die erſte Stelle im Kunſtleben Italiens einzu-

nehmen — ein deutliches Zeichen von der Erſchlaffung des Volksgeiſtes — und die Oper wurde demnach ebenſo eifrig gepflegt als vom Publikum leidenſchaftlich bevorzugt. Wir können uns jedoch nicht mit den Schickſalen dieſer dramatiſchen Gattung befaſſen und müſſen dieſelbe, als weſentlich muſikaliſch, der Geſchichte der Muſik überlaſſen.

Die lyriſche Poeſie des 16. Jahrhunderts angehend, war zwar die Zahl der italiſchen Lyriker dieſer Periode Legion, allein da die Lyrik ein für allemal in der Manier Petrarca's befangen und die Nachahmung der Sonette, Canzonen und Madrigale dieſes Dichters in Geiſt und Form ſtereotyp blieb, ſo iſt darüber nur zu ſagen, daß dieſe Lyrik recht ſchlagend beweiſ't, was aus aller Poeſie, aus der lyriſchen aber hauptſächlich wird, ſo ſie ſich von ihrer naturgemäßen Baſis, von der naiven Aeußerung des Volkes, vom Volkslied, ſo gänzlich abwendet, wie es die italiſche von jeher gethan: eine Sache des Kopfes, des Verſtandes nämlich, ein leeres Klingklangſpiel mit hergebrachten Floſkeln und Formeln, in welches nur hie und da ein auserwählter Geiſt wahre und tiefe Empfindung zu legen weiß. Man könnte, mit dem Kardinal Pietro Bembo (1470—1547) beginnend, mehrere Seiten mit den Namen italiſcher Lyriker des 16. Jahrhunderts anfüllen; allein es genügt, die beſſeren oder, gerechter geſprochen, die unter ihren Landsleuten berühmteren namhaft zu machen, als da ſind Baltaſſare Caſtiglione (ſt. 1529), Girolamo Fracoſtoro (ſt. 1518), der Erzbiſchof Giovanni della Caſa (ſt. 1556, berüchtigter Zotenreißer), Annibale Caro (ſt. 1566), Bernardino Baldi (ſt. 1617), Claudio Tolommei (ſt. 1555), Benedetto Varchi (1502—1565), oben unter den Hiſtorikern erwähnt), Giambattiſta Strozzi (ſt. 1571), Giovanni Guidiccioni (ſt. 1541), Luigi Alamanni, Franceſco Maria Molza (1479—1544), Angelo di Coſtanzo (1507—1590). Größere Originalität und Kraft, die ſich leider vor Petrarca's Anſehen zu ſehr demüthigten, beſaß die berühmte Gattin des tapferen Feldhauptmanns Ferrante d'Avalos, Marcheſe von Peſcara, Vittoria Colonna (1490—1547), deren elegiſche Poeſie durch den Tod ihres Gemahls angeregt wurde und die als Weib und Dichterin von ihren Zeitgenoſſen hoch gefeiert wurde [1]). Neben ihr

[1]) Beſonders von Arioſt im 37. Geſange ſeines Orlando:

„Nur Eine wähl' ich, doch ich wähle dieſe,
Die ſelbſt verſtummen heißt des Neides Toben,
Und keine zürnt mir, wenn ich ſie erkieſe,
Um, von den andern ſchweigend, ſie zu loben.
Sie hat nicht nur durch ihrer Töne Süße
Sich ſelber zur Unſterblichkeit erhoben,
Sie ruft auch jeden lebend aus dem Grabe,
Von dem ſie ſpricht, durch ihre holde Gabe.

that ſich Veronica da Gambara (1435—1500) durch eheliche Liebe und Treue wie durch dichteriſche Begabung hervor und als dritte Dichterin glänzt Gaſpara Stampa (1524—1554), die Sappho Italiens. Das entſchiedenſte lyriſche Talent von allen war indeſſen Torquato Taſſo, wie er es ſchon in ſeinem befreiten Jeruſalem und in ſeinem Aminta herrlich erwieſen. Die Sonette, Canzonen und Madrigale ſeines Canzoniere (»Rime«) offenbaren die großen Eigenſchaften des Dichters, Glut und Tiefe des Gefühls, erotiſche und religiöſe Innigkeit und ritterlichen Hochſinn überall, wo er ſich von dem ankältenden Einfluß der Schule Petrarca's freizuhalten weiß, und ſo kann man ſagen, daß Taſſo, wie als Epiker, ſo auch als Lyriker, die Vollendung und den Schluß der mittelalterlichen Romantik ſeines Landes bezeichne. Die Lyrik der Italiener des 16. Jahrhunderts nahm ſchon frühe didaktiſche und ſatiriſche Elemente in ſich auf. So geht neben der Erotik in Arioſto's lyriſchen Gedichten ein allegoriſch-lehrhafter Ton her und in Machiavelli's Capitoli ruht auf dieſem der Hauptakcent. Die eigentliche Didaktik, das beſchreibende Lehrgedicht, hatte ſich an dem Studium von Vergils Georgica großgenährt und nach dieſem Muſter ſchrieb Giovanni Rucellai, den wir früher als Tragiker nannten, ſein Lehrgedicht von der Bienenzucht (»Le api«), welchem die Italiener im didaktiſchen Fache nur des vielſeitigen Luigi Alamanni Gedicht vom Landbau

---

Vittoria heißt ſie und vortrefflich ſchickt
Der Name ſich für ſie, die unter Siegen
Geboren ward, die eigner Lorbeer ſchmückt,
Weil vor und hinter ihr die Siege fliegen.
In ihr wird Artemiſia neu erblickt,
Durch Gattenliebe groß — doch ihr genügen
Kann eines Mannes Prachtbegräbniß nicht,
Sie ruft vielmehr ihn aus dem Grab an's Licht.
Wird Porzia, wird Laodomia,
Argia mit viel andern noch geprieſen,
Wird noch gerühmt Evadne, Arria,
Die ſterbend ſich dem Gatten treu erwieſen,
Welch einen Ruhm verdient Vittoria?
Denn mochte neunfach ihn der Styx umſchließen,
Sie zog den Gatten trotz des Todes Graus
Und trotz der Parzen doch zum Licht heraus.
Konnt' an dem Grab Achilleus' einſt Homer
Dem Makedonier ſeinen Ruhm verleiden,
So würd' er, wenn er lebte, jetzt noch mehr,
Siegreicher Franz Peſcara, dich beneiden,
Da ſolch ein keuſches Weib, ſo hoch und hehr,
Mit dir vereint zu ſüßen Liebesfreuden,
So hell, wie jener, deine Thaten ſingt,
So daß dein Nam' in Ewigkeit erklingt."

(»Dell' agricoltura«) vorziehen. Unter den Vertretern der höhern Satire dieſer Periode iſt Pietro Nelli hervorzuheben, der den Arioſt, Alamanni und andere an ſatiriſcher Kraft weit übertraf, während unter den Satirikern der folgenden Periode dem berühmten Maler Salvator Roſa (1615—1675) eine Ehrenſtelle gebührt.

Dritte Periode der italiſchen Literatur.

Wir haben die Blüthezeit der italiſchen Literatur hinter uns und jetzt zunächſt von dem Verfall derſelben, welchen ſie im 17. Jahrhundert erlebte, zu berichten. Der nationale Sinn lebte nur noch in wenigen edleren Herzen, die Maſſe des Volkes ſchleppte ſtumpfſinnig die geiſtigen Ketten, womit es eine alles höheren Gehaltes bare, in tiefſter Entſittlichung ſchwelgende Kirche belaſtete, wie die politiſchen, worein ſeine zahlloſen Tyrannen es ſchnürten. Gedankenloſer Sinnengenuß war die Loſung des Italieners und mußte es ſein. Die Kunſt bequemte ſich dieſem Zeitgeſchmacke und erniedrigte ſich dadurch natürlich immer mehr. Die Wiſſenſchaft und die Gelehrſamkeit führten in Schulen und Akademieen, von denen die florentiniſche „Della Cruſca" und die römiſche der „Arkadier" die berühmteſten waren, ein vegetirendes Daſein und gingen durch Pedanterei und ſubtile Abgeſchmacktheit alles wohlthätigen Einfluſſes auf Leben und Literatur verluſtig. Dem philoſophiſchen Genius Italiens, welcher ſich im 16. Jahrhundert in Giordano Bruno und anderen ſo freiheitheiſchend geregt, hatte der flammende Holzſtoß die Fittige ſo ſehr verſengt, daß er ſich nie wieder zu kühnem Aufſchwung zu erheben vermochte; die kirchlich reformiſtiſchen Beſtrebungen Sarpi's waren zu vereinzelt und zu ſorgfältig umzirkt, als daß ſie ihre Wirkſamkeit in weitere Kreiſe hätten ausdehnen können, und was Galilei's große Entdeckungen angeht, ſo fanden dieſelben bekanntlich in Italien nur Verfolgung und mußten erſt auswärts eine ſichere Stätte ſuchen, um fruchtbar werden zu können. Die Pflege der Künſte war zwar auch im 17. Jahrhundert (Seicento) eine ſehr eifrige, denn die politiſche und moraliſche Nullität der Nation gab ſich gar gerne der ſüßen Täuſchung hin, wenigſtens im Reiche des Schönen noch immer die tonangebende Nation Europa's zu ſein; allein das ideale Streben und das produktive Feuer der früheren Generation war erloſchen. „Alles, bemerkt ein italiſcher Literarhiſtoriker, was eine lebhafte Phantaſie, eine melodiſche Sprache und ein üppiges Kolorit leiſten konnten, war noch in den Gemälden und Gedichten der Italiener zu finden, aber Energie und Männlichkeit der Empfindung, Kraft und Gedrängtheit der Diktion, Kühnheit und Feuer in der Ausführung

hatten mit dem Bewußtsein der Würde und Sicherheit, welche der Genuß bürgerlicher Freiheit gegeben, aufgehört." Die echten Quellen der Inspiration waren vertrocknet und so ersetzten die Dichter und Künstler diesen Mangel an wahrem Gefühl durch Affektion und Gezwungenheit, durch geschraubte Bilder und weithergeholte Gegensätze, kurz, durch alle die Fehler, welche die Malerschule Guido Reni's wie die Dichterschule Marini's und überhaupt die Werke der Seicentisti charakterisiren.

Der eigentliche Tonangeber der schwülstigen, süßlichen, hohlen und üppigen Poesie dieser Periode war Giambattista Marini oder Marino aus Neapel (1569—1625), der eine Menge von Sonetten, Eklogen und Epigrammen, das erzählende Gedicht „Der Kindermord zu Bethlehem (La strage degli innocenti)" und andere Sachen mehr geschrieben hat, für die italische und auswärtige Literatur des 17. Jahrhunderts jedoch hauptsächlich durch seinen „Adonis (Adone, 20 Gesänge)", in welchem er allen Ungeschmack der Zeit vereinigte, wichtig geworden ist. In welche Dichtungsgattung man den Adone eigentlich einreihen soll, ist schwer zu sagen und sogar der weitschichtige Titel eines episch-romantisch-mythologischen Gedichtes reicht für dieses Werk, das die Leidenschaft der Venus für den Adonis zum Gegenstande hat, nicht recht aus. Es ist eine einheitlose, allen ideellen Gehaltes bare Aneinanderreihung von Geschichten und Situationen, in denen die Wollust die Hauptrolle spielt. Man muß aber gestehen, daß Marini sein üppiges Thema nicht nur durch sprachlichen Wohllaut einschmeichelnd zu machen, sondern auch mit außerordentlich erfinderischer Phantasie zu variiren wußte, Vorzüge, welche leider durch Ueberladung und Uebertreibung, durch gelehrte Künstelei und pedantische Witzelei und eine gewisse widerliche Sentimentalität, die soweit geht, daß sogar der Eber, welcher den Adonis tödtet, anfangs von dessen Schönheit entzückt und gerührt sich zeigt, allzusehr wieder in Schatten gestellt werden. In Marini's Gedicht schlägt der Ton eleganter, prunkvoller Lyrik vor, wie er besonders durch Guarini herrschend geworden, in dem komischen Epos seines Zeitgenossen Alessandro Tassoni (1565—1635) betitelt „Der geraubte Eimer (Secchia rapita, deutsch von Kritz)", verbindet sich dagegen, an die Manier Berni's anknüpfend, die volksmäßige Satire mit der romantischen Epik. Der Gegenstand seines humoristischen Heldengedichtes, das seine Werthhaltung als eines klassischen Werkes durch die Italiener vermöge seines gesunden Witzes und seiner schönen Diktion verdient, ist ein Streit, welchen im 13. Jahrhundert die von Modena mit denen von Bologna über den Besitz eines hölzernen Eimers geführt haben sollen. Sämmtliche 12 Gesänge sind voll lokaler Satire und die Tendenz des Ganzen ist wohl keine andere als die Durchhechelung der oft ob Kleinigkeiten entbrannten, unaufhörlichen Kriege der Italiener unter einander, welche so sehr zum Verderben des

Landes beitrugen. Zugleich mit Taſſoni's Gedicht erſchien Franceſco Bracciolini's (1566—1645) burleſke Epopöe „Die Verſpottung der Götter (lo scherno degli dei)", eine Traveſtie der antiken Mythologie, die ſich meiſtens in der Sphäre der Gemeinheit und Trivialität hält. Das nämliche Merkmal eignet zwei weiteren, etwas ſpäter erſchienenen epiſchen Burleſken, Lorenzo Lippi's »Malmantile racquistato« und Paolo Minucci's »Torracchione desolato«, welche die abgebrauchte komiſche Manier durch Einmiſchung von Provinzialismen pikanter zu machen ſuchten. In edlerem Sinne wurde die komiſche Epopöe behandelt von dem reichbegabten Niccolò Fortiguerra (1674—1735), der die ironiſche Romantik Arioſto's in ſeinem Heldengedicht „Richardett (Ricciardetto, 30 Geſänge, deutſch von Gries)" mit Geiſt, Phantaſie und Geſchmack erneuerte.

In der Lyrik ahmten die meiſten der Seicentiſti, die Achillini, Preti, Caſſoni, Bruni und andere, die Unnatur ihres Meiſters Marini ſklaviſch nach. Indeſſen gab ſich doch ſchon zu Anfang des Jahrhunderts eine ſtarke Reaktion gegen das leere Formenſpiel der Lyrik der Mariniſten kund. Gabriello Chiabrera (1552—1637) verwarf zuerſt den petrarcaiſchen Sonettzwang, verwies auf die antiken Lyriker und verſtand es nach Tiraboſchi's Zeugniß wie keiner, „in italiſchen Lauten die Grazien Anakreons oder den kühnen Flug Pindars wiederzugeben". Ihm eiferten Fulvio Teſti (1593—1646), wie ſpäter Aleſſandro Guidi (1650—1712) und Carlo Frugoni (1692—1768) mit großem Erfolge nach; aber der Ruhm, der bedeutendſte italiſche Lyriker des 17. Jahrhunderts zu ſein, kommt dem hochherzigen Patrioten Vincenzo da Filicaja (1642—1707) aus Florenz zu. Filicaja zeigt ſich ebenſo ſehr von dem geiſt- und gemüthloſen Getändel emancipirt, welches ſeit Petrarca die italiſche Lyrik im Allgemeinen charakteriſirte, als er von pedantiſcher Nachkünſtelung der Alten frei iſt. Seine Lyrik entquillt wirklich dem Herzen und die einfache, kernige Sprache, in welche er ſeine männlichen Gedanken hüllt, verſtärkt noch den imponirenden Eindruck derſelben. Die Italiener der Neuzeit, welche ſich um die politiſche und ethiſche Wiedergeburt ihres Vaterlandes mühten, waren dieſem Dichter den ehrfurchtsvollſten Dank ſchuldig; denn mitten in der Sklavenhaftigkeit und Verworfenheit des 17. Jahrhunderts erhob er ſeine tönende Stimme, um ſeine Landsleute aus dem Rauſche der Sinne und Sünde, der ſie befangen, zu wecken und ihnen ſeine ſchmerz- und zornvolle Begeiſterung für das ſchöne und unglückliche Heimatland einzuflößen. Filicaja hat ſeine Gedichte unter dem einfachen Titel »Poesie Toscane« geſammelt. Am größten iſt er als politiſcher Dichter. Unter ſeinen politiſchen Geſängen befindet ſich das berühmte Sonett »Italia! Italia!«, nicht nur unzweifelhaft das gediegenſte Produkt der italiſchen Poeſie im 17. Jahrhundert, ſondern nach meinem Gefühle das edelſte Kleinod der italiſchen Lyrik über-

haupt. Selbſt ein Byron getraute ſich nicht, es zu übertreffen, ſondern vermochte es nur zu überſetzen (im Childe Harold, C. 4, St. 42) [1]). Aber Filicaja's kräftiges Beiſpiel blieb ohne Nacheiferung und in Giambattiſta Zappi's (1667—1719) Lyrik begegnet uns ſchon wieder die gewohnte Verweichlichung und Süßlichkeit [1]).

Auf der Bühne gelangte während des 17. Jahrhunderts die Oper nicht allein zu vorwiegender Geltung, ſondern auch zu faſt ausſchließlicher Herrſchaft. Die Muſik hatte zwar bisher im italiſchen Drama überhaupt und in den Schäferſpielen, wie in Guarini's Paſtor fido, eine große Rolle geſpielt, nun aber wurde ſie entſchieden zur Hauptſache und die Poeſie hatte nur noch Worte zu den dramatiſchen Melodieen herzugeben. In dieſem Sinne dichtete Ottavio Rinuccini ſeine Operntexte „Daphne“ und „Eurydice“ und ſeinem Beiſpiele eiferte Apoſtolo Zeno (1669—1750)

---

[1]) »Italia! Italia! O tu cui feo la sorte
Dono infelice di bellezza, ond'hai
Funesta dote d'infiniti guai,
Che in fronte scritti per gran doglia porte.
Deh fossi tu men bella, o almen più forte!
Onde assai più ti paventasse, o assai
T'amasse men chi del tuo bello ai rai
Par, che si strugga, e pur ti sfida a morto.
Chè giù dall' Alpi non vedrei torrenti
Scender d'armati, nè de sangue tinta
Bever l'onda del Po Gallici armenti.
Nè te vedrei del non tuo ferro cinta
Pugnar col braccio di straniere genti,
Per servir sempre, o vincitrice o vinta.«

Nicht bald hat ſich Gries im Verdeutſchen ſüdlicher Poeſie ſo meiſterlich erwieſen, als er es durch die nachſtehende Ueberſetzung des köſtlichen Sonetts gethan.

„Italia! o du, auf deren Auen
Der Himmel goß unſel'ger Schönheit Spenden,
So dir gebracht als Mitgift Leid ohn' Enden,
Das klar geſchrieben ſteht ob deinen Brauen.
Möcht' ich dich minder ſchön und ſtärker ſchauen!
Damit mehr Furcht und minder Lieb' empfänden
Die, ſo nach deinem Reiz ſich ſchmachtend wenden
Und dennoch dich bedroh'n mit Todesgrauen.
Nicht ſtrömen ſäh' ich von den Alpen weiter
Bewaffnet Volk, nicht mit den blut'gen Wogen
Des Po ſich tränken Galliens Roß und Reiter;
Noch ſäh' ich dich, mit fremder Wehr umzogen,
Krieg führen durch den Arm ausländ'ſcher Streiter,
Stets, ſiegend und beſiegt, in's Joch gebogen.“

[1]) Von edlerem Schlage ſind die Gedichte von Zappi's Gattin, der um ihrer Schönheit willen gefeierten Fauſtina Maratti.

mit großer Gewandtheit nach. Ihn verdunkelte Pietro Metastasio (eigtl. Trapassi, 1698—1782), ein durch und durch musikalischer Poet, der in seinen 28 Melodramen dem melodischen Schmelz des italischen Idioms zum höchsten Triumphe verholfen hat. Er war der gefeiertste italische Dichter seiner Zeit und gilt seinen Landsleuten auch jetzt noch für klassisch, allein wir dürfen uns dadurch über seinen wahren Werth nicht beirren lassen. Sein eins und alles ist die unvergleichlich anmuthige Sprache, die schmelzend weiche Form, welche sich den Noten des Komponisten buhlerisch anschmiegt. Im übrigen wird jedermann Schlegel'n rechtgeben, wenn er dem Metastasio zuschreibt „glänzende Oberflächlichkeit ohne Tiefe, prosaische Gesinnungen und Gedanken, Beobachtung der Schicklichkeiten und scheinbare Sittlichkeit; denn die Wollust wird in diesen Schauspielen nur eingeathmet, aber nicht genannt, und es ist immer nur vom Herzen die Rede." Zu diesen von Schlegel gerügten Fehlern kommt dann noch die Verbrauchtheit der Situationen und Charaktere und die Unwahrscheinlichkeit der Handlung. Metastasio war der Vollender der ernsten oder heroischen, tragischen Oper (Opera eroica, sera); ein Nachfolger in seinem Amte als Hofdichter zu Wien, Giambattista Casti (1721—1803), widmete seine Kräfte anfangs der komischen Oper (Opera buffa), hat jedoch literarische Bedeutung erst später durch seine in Ottaven verfassten „Galanten Novellen (novelle galanti)", und sein satirisches Thierepos „Die redenden Thiere (gli animali parlanti", deutsch von Stiegler) erworben. Ersteres Werk reproducirt noch einmal die ganze Zügellosigkeit der italischen Novellistik und fordert von dem Höhepunkt der Frivolität des 18. Jahrhunderts herab die Menschen zu muthwilligem, aber witzig motivirtem Gelächter über die Tragikomödie des Lebens auf. Auch die „redenden Thiere" sind ein sprechendes Zeugniß von der gränzenlosen Libertinage jener Zeit, enthalten aber dabei die feinsten Beobachtungen über das Hof- und Staatsleben und eine scharfe satirische Kritik der politischen und socialen Ideen und Zustände.

Das höhere Lustspiel war seit Machiavelli und Peter dem Aretiner immer mehr verfallen und kam, durch die spanisirenden und französirenden Bestrebungen der Della Porta (st. 1715), Gigli (st. 1721), Fagiulo (st. 1742) und Chiari (st. 1787) wenig gefördert, erst wieder zu scenischer und literarischer Geltung, als sich in der Mitte des 18. Jahrhunderts Carlo Goldoni (1707—1793) seiner annahm. Die Italiener verehren ihn mit Grund als ihren Molière, als den Schöpfer oder wenigstens Vollender ihres Charakterlustspiels (»Commedia di carattere«), nennen ihn mit dankbarer Emphase »il gran Goldoni«, bewundern die Leichtigkeit und Raschheit seiner Hervorbringung, die sich in mehr als 120 Komödien bewährte, seine echtkomische Ader, seinen attischen Witz, seine unerschöpfliche Erfindungsgabe, seine vielseitige, naturgemäße Charakterzeichnung und rechnen ihm überdies den Um-

ſtand hoch an, daß es ihm gelungen, nationalen Gehalt mit kunſtmäßiger Form zu verbinden. Goldoni's außerordentliche Popularität reizte den Venetianer Carlo Gozzi (1718—1802) zu dramatiſcher Nebenbuhlerſchaft. Ueberzeugt, mit Goldoni im Charakterluſtſpiel nicht wetteifern zu können, ſetzte er alles daran, die altnationale Commedia dell' arte wieder ins Leben zu rufen. Wohlbekannt mit der Vorliebe ſeiner Landsleute für Phantaſtik aller Art, griff er zu den wunderreichſten Stoffen und formte ſeine Farcen und Maſkenſpiele („Das blaue Ungeheuer", „Der grüne Vogel", „Die Liebſchaft der drei Orangen" u. dgl. m.) gleicherweiſe aus orientaliſchen Feenmärchen wie aus den burleſken Traditionen der alten Volkskomödie. Es gelang Gozzi auch wirklich, die Luſtſpiele Goldoni's für eine Zeit lang von der Bühne zu verdrängen, aber für die Dauer vermochten ſeine Sachen (»Fiabe«, Märchen nannte er ſie) das Publikum nicht zu befriedigen, und während jetzt die entartete Commedia dell' arte nur noch in den kleinen Volkstheatern zu Neapel, Florenz, Turin und Venedig ein rohes und unbeachtetes Leben hinfriſtet, ſind die Italiener mit neuer Liebe zum Goldoni zurückgekehrt.

In der Tragik Italiens herrſchte während des 18. Jahrhunderts die Nachahmung der franzöſiſchen Tragödie und ſämmtliche Verſuche dieſer Nachahmung, ſelbſt die gerühmte „Merope" des Scipio Maffei (ſt. 1755) nicht ausgenommen, laſſen äußerſt nüchtern und kalt. Einen neuen Aufſchwung nahm aber das tragiſche Spiel durch Vittorio Alfieri (1749—1803), deſſen republikaniſche Feuerſeele es unternahm, mit der Bühne zugleich den Staat zu reformiren und durch ſeine ſtrengen und hochſinnigen Trauerſpiele, deren er 21 dichtete, ſeine erſchlafften Landsleute zur Wiedereroberung der alten Kraft, Größe und Freiheit anzuſpornen. Dieſer große Menſch [1]) ſtand weit mehr unter dem Einfluß politiſcher als poetiſcher

[1]) Er hat eine bis auf die letzten 5 Monate vor ſeinem Tode fortgeführte Selbſtbiographie hinterlaſſen: — »Vita di V. A. scritta da esso«, zuerſt gedruckt in den »Opere posthume« 1804 (eine Verdeutſchung erſchien 1812). Die erſte Ausgabe der alfieriſchen »Tragedie« war die von 1783; dann folgte eine vollſtändigere in 6 Bänden 1788—89. Vortretend an Bedeutung unter den Trauerſpielen ſind »Filippo«, »Antigone«, »Virginia«, »Agamemnone«, »Oreste«, »Saul«, »Mirra«, »Merope«. Ganz erfolglos hat ſich Alfieri als Luſtſpieldichter verſucht. Eigenthümlich ſind ſeine Straſſonette, welche er unter dem Titel »Misogallo« gegen die Franzoſen ſchleuderte, nachdem er, i. J. 1792 vor dem Losbruche der Septembergräuel mühſam aus Paris entkommen, in ſeinen auf die franzöſiſche Revolution geſetzten Hoffnungen ſich getäuſcht ſah. Eine vollſtändige Ausgabe der »Opere« des Dichters erſchien zu Piſa in 22 Bänden 1805—15. Das Beſte, was über Alfieri geſchrieben worden, iſt Centofanti's Aufſatz »Sulla vita e sulle opere di V. A.« 1842; dann das 34. bis 36. Kapitel in Villemains »Tableau de la littérature du XVIIIme siècle« und endlich die den Dichter betreffenden Abſchnitte in A. von Reumonts fleißigem und geiſtvollem Buch: „Die Gräfin von Albany", 1860. Das Verhältniß zu dieſer Frau,

Inſpiration; wir begegnen in ſeinen Trauerſpielen (metriſch verdeutſcht von Rehfues, in einer Auswahl von Lüdemann) überall demſelben ſpröden und lakoniſchen Geiſte, welcher das Buch „Von der Tyrannei" ſchrieb. Entrüſtet über die Verweichlichung der Gemüther, welche durch Dichter wie Metaſtaſio gefördert wurde, verſchmähte Alfieri die beſtechenden und verlockenden Mittel, womit der liebeſchmachtende wiener Hofpoet ſo große Wirkung hervorzubringen gewußt hatte. Der weibiſchen Liebesſiechheit und thränenſeligen Rührung der Charaktere Metaſtaſio's ſetzte er Perſonen von römiſcher Herbigkeit und katoniſchem Stoicismus entgegen, der faltenreichen, prunkmanteligen Form den knappgeſchürzten Lakonismus ſeiner tapfern Sprache, der muſikaliſchen Zerfloſſenheit ſkulpturmäßige Strenge und Beſtimmtheit. Seine Poeſie iſt in Wahrheit Bildhauerarbeit und es iſt merkwürdig, wie durch und durch unmuſikaliſch dieſer Italiener war, wie ſehr er von dem weiblichen Naturell ſeiner Landsleute eine Ausnahme machte. Aber zur Poeſie gehören ſchlechterdings Töne, Farben, Blüthen und Düfte und das gänzliche Verſchmähen derſelben hat ſich an Alfieri bitter gerächt. Die Grazien haben ihm beleidigt den Rücken gewandt, ſeine Dramen ſind hart, trocken, abſtrakt; es ſind Nächte voll Schrecken ohne irgend ein milderndes Licht, ſchneidende Diſſonanzen ohne irgend einen verſöhnenden Akkord. In ſeiner anatomiſchen Zergliederung der Leidenſchaften oder vielmehr der zwei einzigen Leidenſchaften, die er kennt, des Freiheitsdurſtes und der Unterjochungsluſt, reiht er eine geiſtige Marter an die andere und geſtattet dem Herzen keinen Augenblick hoffendes Aufathmen oder Ruhe. Selten,

---

Luiſe von Stolberg, verheiratet an den „Prätendenten" Karl Eduard Stuart, welcher ſich zu Tode ſoff, war der Lichtpunkt in Alfieri's Daſein, welches, wie — mit verſchwindend wenigen Ausnahmen — das aller wahrhaft großen und guten Menſchen, kein glückliches war. Meiſt Fortuna geſellt ſich nur zu Ihresgleichen. Auf die Rückſeite ſeines von Fabre gemalten Porträts hat Italiens größter Tragiker ſein berühmtes Sonett »Sublime specchio di veraci detti« geſchrieben, worin er ſo ſich ſchilderte: —

„Erhabner Spiegel du wahrhaft'ger Kunde,
Der, wie an Leib' und Seel' ich bin, mir zeigt!
Spärlich das blonde Haar um Stirnesrunde,
Lang die Geſtalt, das Haupt herabgeneigt;
Der Körper leicht gebaut auf ſchlankem Grunde,
Das Auge blau, die Naſe grad', gebleicht
Die Haut, die Zähne fein in ſchönem Munde;
Blaſſer, als auf den Thron ein König ſteigt.
Erſt hart und herb, bereit doch zur Verſöhnung;
Verſtand und Herz in Fehde des Gebietes;
Stets zornig, nicht böswill'ger Angewöhnung.
Meiſt traurig, doch laſſ' froh ich auch mich gehen;!
Bald glaub' ich mich Achill und bald Therſites.
Menſch, biſt du groß? gemein? Stirb, um's zu ſehen!"

höchſt ſelten läſſt er demſelben ein zärtliches Wort, einen klagenden Laut entſchlüpfen. Er foltert es unerbittlich und macht es in düſterer Verzweiflung brechen oder in ſtoiſcher Reſignation ſtillſtehen. Seine Fehler ſpringen uns frappant in die Augen, wenn wir ſeinen „Filippo" mit dem „Don Carlos" unſeres Schiller vergleichen. Der deutſche Dichter hat aus dieſem Stoff ein Hoheslied der Freiheitsbegeiſterung geſchaffen, aus welchem die edelſte Humanität klingt und duftet, der italiſche dagegen nur eine trockene und finſtere Staatsaktion. Schillers Stück hinterläſſt den erhebenden Eindruck, daß dem Guten und Schönen ſelbſt in ſeinem Untergange der ideale Sieg über das Böſe verbleibe, Alfieri's Tragödie hingegen zwingt uns die troſtlos bittere und niederſchmetternde Ueberzeugung auf, daß das Edle und Liebenswürdige nur da ſei, um der Bosheit zum Opfer zu fallen. Indeſſen muß geſagt werden, daß einige Scenen in dieſem Drama Alfieri's in ihrer lakoniſchen Kraft mit zu dem Furchtbarſten gehören, was die tragiſche Poeſie jemals hervorgebracht hat [1]).

Das Erwachen eines beſſeren Geiſtes in Italien, welches ſich in Alfieri kundgab, läſſt ſich noch in mehreren Dichtern zu Ausgang des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts deutlich wahrnehmen. So höchſt erfreulich in Giuſeppe Parini (1729—1799), der in ſeinem geiſtvollen Gedicht „Der Tag (il giorno)", welches die Lebensweiſe der vornehmen Welt darſtellt, die Urſachen und Wirkungen der moraliſchen Verſunkenheit und der politiſchen Nichtigkeit ſeiner Landsleute ſatiriſch aufzeigte und durch ſeine feine und witzige Sittenmalerei nicht wenig dazu beitrug, die italiſche Geſellſchaft aus ihrer üppigen Selbſtvergeſſenheit aufzurütteln [2]). Ehrenvolle

---

[1]) Zu dieſen Scenen gehört beſonders jene, wo König Philipp ſeinen Vertrauten Gomez auffordert, die Königin und ſeinen Sohn Carlos während einer Unterredung mit ihnen zu beobachten, dann dieſe Unterredung mit ihnen ſelbſt, wo der Tyrann mit ſataniſcher Schlauheit die Gefühle der Liebenden ſtachelt, ſich zu verrathen, endlich die in drei Verſe zuſammengedrängte Verſtändigung zwiſchen Philipp und Gomez, nachdem jener Frau und Sohn ſcheinbar gütig entlaſſen hat:

Fil. Udisti?
Gom. Udii.
Fil. Vedisti?
Gom. Io vidi.
Fil. Oh rabbia!
Dunque il sospetto? —
Gom. È omai certezza —
Fil. E inulto
Filippo è ancor?
Gom. Pensa —
Fil. Pensai. Mi segni.

[2]) „Höchſt ehrwürdig und groß zeigt Dante des alten Italiens
Bild und das mittlere zeigt lieblich und ſchön Arioſt;

Erwähnung verdienen auch Melchiore Cesarotti (1730—1808), weniger um seiner selbstständigen Produkte als um seiner meisterlichen Uebersetzung des Ossian willen, und der Sicilianer Giovanni Meli (1740—1815), welchen ein Landsmann »l'onor di Sicilia« genannt hat und dessen Lieder im sicilischen Dialekt (deutsch von Gregorovius) voll von Frische und Süßigkeit sind. Giovanni Pindemonte's (1751—1812) Trauerspiele, besonders seine »Ginevra di Scozia«, ernteten bei ihrem Erscheinen großen Beifall, sind jetzt aber so ziemlich verschollen und nur noch durch den Umstand merkwürdig, daß in denselben zuerst ein bescheidener Versuch gemacht wurde, von dem Regelnzwange der französischen Dramatik Umgang zu nehmen. Ippolitto Pindemonte (1753—1828), des Vorigen jüngerer Bruder, zeichnete sich durch zarte, innige und für einen Italiener auffallend schwärmerisch und melancholisch gefärbte Lyrik aus, die sich mit Vorliebe auf dem Boden der Naturschilderung bewegte, deren sanfte, idyllische Klänge jedoch unter dem Kampflärm einer so bewegten Zeit meist ungehört verhallten. Er hat auch ein Trauerspiel geschrieben, dessen Held der deutsche Hermann ist. In Alfieri's Geiste sind die Tragödien Vincenzo Monti's (1754—1828) gedichtet, allein nicht das Herz, sondern nur der Kopf hat sie der Hand diktirt. Denn Monti war weit entfernt, die stolze Republikanergesinnung Alfieri's zu theilen. Sein Genie bewahrte ihn nicht vor Feilheit und er trieb mit seinen Dichtergaben Schacher [1]). Erst schrieb er, ver-

---

Aber du malteſt das neue, Parini! Wie ſehr es geſunken,
Zeigt dein ſpielender, dein feiner und beißender Spott.
Dient es zum Vorwurf dir, daß dein Jahrhundert ſo klein war?
Eher zum Lobe! Du warſt wirklicher Dichter der Zeit." Platen.

[1]) Daß er aber ein Dichter, das kann ſchon ſein mit Recht berühmtes Sonett »Sopra la morte« darthun, welches ich unbedenklich dem oben mitgetheilten Sonett Filicaja's als ebenbürtig an die Seite ſtelle. Es lautet — (mit Beigabe der Ueberſetzung von H. Leuthold, welcher das lange für unüberſetzbar gehaltene meiſterlich bewältigte): —

»Morte, che se' tu mai? Primo dei danni
L' alma vile e la rea ti crede e teme:
E vendetta del ciel scendi ai tiranni,
Che il vigile tuo braccio incalza e preme.
Ma l' infelice, a cui de' lunghi affanni
Grave è l' incarco e morta in cuor la speme,
Quel ferro implora arroncator degli anni,
E ride all' oppressar dell' ore estreme.
Fra la polve di Marte e le vicende
Ti sfida il forte che ne' rischi indura;
E il saggio senza impallidir ti attende.
Morte, che se' tu dunque? Un' ombra oscura,
Un bene, un male, che diversa prende
Dagli affetti dell' uom forma e natura.«

anlaſſt durch die Ermordung des Geſandten der franzöſiſchen Republik durch den römiſchen Pöbel, im Dienſt und zu Gunſten des Papſtes das gegen den Geiſt der franzöſiſchen Revolution gerichtete Gedicht »Basvilliana«, dann lief er zu den lombardiſchen Republikanern über, hierauf ſpeichelleckte er als Hofpoet Napoleons und nach deſſen Sturz ſang er den öſtreichiſchen Kaiſer lobpreiſend an. Von ſeinen zahlreichen Werken kommt der in Terzinen geſchriebenen Basvilliana der Preis zu; denn dieſes, von des Dichters begeiſterter Liebe für Dante's göttliche Komödie zeugende Gedicht zieht, wenn auch als Ganzes verfehlt und unwahr, durch zahlreiche erhabene, glut- und phantaſievolle Einzelnheiten vor allen übrigen an. Ein weit ernſteres und edleres Streben lebte und wirkte in Ugo Foſcolo (1773—1827), der mit zu den bedeutendſten Vorkämpfern von Italiens nationaler Wiedergeburt gehört. Als Tragiker, als welcher er zuerſt auftrat, unbedeutend, erregte er durch ſeinen Roman „Briefe zweier Liebenden (Lettere di due amanti)", welchen er ſpäter umgearbeitet unter dem Titel „Letzte Briefe des Jacopo Ortis (Ultime lettere di Jacopo Ortis)" herausgab, großes Aufſehen, wie nicht minder durch ſein didaktiſches Gedicht „Von den Gräbern (dei sepolcri", deutſch von Hilſcher und von Heyſe). Das erſtere Werk iſt der italiſche Werther, indem der Held deutſche Sentimentalität mit italiſchem Patriotismus vereinigt und an beiden zu Grunde geht; das zweite verfolgt einen hohen Ideengang und ſpricht ſtrafende Wahrheiten aus, leidet aber an gekünſtelter Gedrängtheit und Dunkelheit [1]).

„Wer biſt du Tod? Dein denkt mit Furchtgezitter,
Wem Schuld und Feigheit das Gemüth umſpannen,
Der Himmel, der allmächt'ge, rächend tritt er
Mit deinem Fuß den Nacken des Tyrannen;
Doch der Gebeugte, dem das Leben bitter,
Dem alle ſeine Hoffnungen zerrannen,
Ihm biſt du ein erſehnt willkommner Schnitter,
Er lächelt, wenn du mild ihn führſt von dannen.
Der Krieger brennt, entgegen dir zu eilen,
Und trotzt im Kampfe deinen Schreckgewalten,
Der Weiſe harrt gelaſſen deinen Pfeilen.
Wer biſt du Tod? . . Ein Schatten nur, gehalten
Für gut, für böſ', wie ſich dein Bild jeweilen
Nach unſerm eignen Innern mag geſtalten."

[1]) Von Foſcolo beſitzen wir als Seitenſtück zu der angezogenen Selbſtzeichnung von Alfieri ebenfalls eine ſolche in einem Sonett, welches Witte ſo verdeutſcht hat: —

„Mir furchte ſich die Stirn noch vor der Zeit;
Das Haar iſt blond, die Wange eingefallen,
Das Auge ſcharf, die Lippen wie Korallen,
Das Haupt geſenkt, Hals ſchlank, Bruſtkaſten weit.

Die italiſche Hiſtorik des 11. Jahrhunderts iſt von geringer Bedeutung und nur etwa Catarino Davila, der übrigens einen ausländiſchen Stoff behandelte, nämlich die bürgerlichen Kriege Frankreichs von 1559 bis 1598, iſt als ehrenwerther Vertreter derſelben aufzuführen. Die Nationalgeſchichte blieb von Guicciardini an verwaiſ't, bis im 18. Jahrhundert der treffliche Lodovico Antonio Muratori (1672—1750) ſich ihrer annahm. Mit unſäglichem Fleiße ſammelte, ſichtete und regiſtrite er die Materialien zu einer Geſammtgeſchichte Italiens (»Antiquitates Italicae medii aevi« — »Rerum Italicarum scriptores«) und ſchrieb dann, durch ſolche Studien befähigt, ſeine „Italiſchen Annalen (Annali d'Italia dal principio dell' era volgare sino al anno 1749)". Sein Altersgenoſſe, der freimüthige Pietro Giannone (geb. 1676), der als Gefangener der Inquiſition in einem Kerker Turins ſtarb, legte in ſeiner Geſchichte Neapels (»Storia civile del regno di Napoli«) den Hauptakcent auf die Befehdung kirchlicher Tyrannei und Verdummung und ein jüngerer Zeitgenoſſe von beiden, Girolamo Tiraboschi (1731—1794), unterwarf in ſeinem großen literar-hiſtoriſchen Werke (»Storia della letteratura italiana«) die Geiſtesthaten ſeiner Landsleute einer ebenſo gründlichen als ſcharfſinnigen Unterſuchung. Die Geſchichte Italiens im Zeitalter der Revolution ſchrieb ſodann Carlo Giuſeppe Guglielmo Botta (»Storia d'Italia dal 1789—1814«), welcher ſpäter Guicciardini's Geſchichtebücher fortſetzte und ſo eine allgemeine Geſchichte ſeines Vaterlandes vom Jahre 1490 an lieferte, deren Schluß ſein erſtgenanntes Werk ausmacht und in welcher er bei jeder Gelegenheit die patriotiſche Mahnung anbrachte, daß Italiens Wiedergeburt nicht dem Auslande, weder den Oeſtreichern noch den Franzoſen, weder den Engländern noch den Ruſſen anheimgegeben ſei, ſondern einzig und allein auf der Ermannung und Einigung der eigenen Söhne des Landes beruhe.

Die Glieder ebenmäßig, ſchlicht das Kleid,
Im Denken raſch, in Gang, That, Zorneswallen,
Verſchwenderiſch, doch mäßig, freundlich allen;
Die Welt, die mir verleidet, beut mir Leid.
An Worten kühn, an Thaten kühner, bin ich
Nachdenklich immer, einſam oft und trübe,
Unruhig, leicht erregbar, eigenſinnig.
An Laſtern reich und Eigenſchaften, habe
Ich Sinn für Recht und folge doch dem Triebe;
So Ruh' als Ruhm erwartet mich im Grabe."

Vierte Periode der italiſchen Literatur.

Filicaja, Alfieri, Parini, Foſcolo und ihre Geſinnungsgenoſſen unter den Dichtern und Gelehrten Italiens hatten alles daran geſetzt, ihre Landsleute zum Bewußtſein ihrer ſchmachvollen Lage zu bringen, und es war ihnen gelungen, in allen edleren Gemüthern die Sehnſucht nach beſſeren ſittlichen und politiſchen Zuſtänden zu entfachen. Die franzöſiſche Revolution, die von allen unterdrückten Völkern ſo heiß bewillkommt ward, ſchien die Wünſche dieſer Sehnſucht verwirklichen zu wollen; aber bald mußten die Italiener, welche ſich mit großer Begeiſterung in die neue Bewegung geworfen hatten, erkennen, daß es den Franzoſen nur um Eroberung zu thun ſei, und Napoleons Herrſchaft benahm ihnen dann vollends jede Illuſion. Nach dem Sturze des großen Schlachtenmeiſters laſtete die Reſtauration, wie auf dem ganzen Kontinente, ſo auch auf Italien mit furchtbarer Härte und die Tyrannen des Landes führten mit Hilfe öſtreichiſcher Bajonnette alle die alten Mißbräuche in daſſelbe zurück. Indeſſen ging der Same, den das achtzehnte Jahrhundert geſtreut, nicht verloren, und wenn auch die Karbonari-Verſchwörungen, die Aufſtände von 1820 mißglückten und im Blute der Patrioten erſtickt wurden, ſo wirkten die Ideen, welche ihnen zu Grunde gelegen, dennoch im Stillen fort und bereiteten allmälig den nationalen Aufſchwung vor, welchen die Italiener vom Jahre 1830 an unleugbar genommen haben. Die Literatur hat daran den größten Antheil; denn wie ſie durch ihre Hingebung an das Ausland und deſſen Muſter in früherer Zeit zum Untergange der Unabhängigkeit und Würde Italiens weſentlich mitgewirkt hatte, ſo betrachtete ſie es ſpäter als ihre heilige Pflicht, dieſe Schuld durch Erhebung der Gemüther, durch Weckung des Nationalſinns zu ſühnen. Die Feſſeln, welche ein Volk Jahrhunderte hindurch getragen hat, ſind jedoch nicht plötzlich abzuſchütteln und ſo ſehen wir auch die italiſche Literatur des 19. Jahrhunderts noch immer vom Ausland und deſſen literariſchen Richtungen abhängig; allein das redliche Beſtreben, die fremden Formen mit nationalem Gehalt zu erfüllen, muß ihr durchaus zuerkannt werden.

Die Revolutionsperiode hatte die ſchlummernden Geiſter aufgeſtört, die erſchlafften Gemüther geſtählt. Unbeſtimmten Hoffnungen und Erwartungen geſellte ſich allmälig die Einſicht, daß vieles zu thun ſei, bevor an die Verwirklichung derſelben gedacht werden könnte. Die Italiener begannen zu lernen und zu forſchen. Eine Umbildung des Geſchmackes bahnte ſich an; man brach mit der Klaſſik, verwarf Ariſtoteles und Boileau, kehrte ſich ab von der Weichlichkeit und Charakterloſigkeit Petrarca's und Metaſtaſio's und zollte der Mannhaftigkeit Alfieri's Ehrerbietung. Die Bekannt-

ſchaft mit der deutſchen und engliſchen Romantik verwies die Italiener auf ihr Mittelalter, deſſen literariſche Schätze jetzt mit eifrigſter Pietät ausgegraben wurden. Vor allen war es Dante, welchem ſich die Begeiſterung einer enthuſiaſtiſchen Jugend zuwandte; denn die göttliche Komödie iſt nicht nur das Centrum der Romantik, wie ſie Schlegel nannte, ſondern auch ein Kodex italiſchen Patriotismus. Als ſolcher erregte ſie den Genius von Giacomo Leopardi (1798—1837), deſſen „Geſänge (Canti“ 1831) die edelſte Frucht der italiſchen Lyrik neuerer Zeit ſind. [1]) In Dante's Geiſt und in der einfach ſchönen Sprache Filicaja's ſtimmte er die Wehklage über Italien an:

„Mein Vaterland! Die Mauern und die Bogen,
Die Säulen und die Bilder und die Thürme
Seh' ich aus Vätertagen;
Doch nichts vom Ruhm der Väter,
Vom Waffenglanze nichts, mit dem ſie zogen
Voll Siegsbegier ins Feld der Schlachtenſtürme.
Ich ſeh' dich Bruſt und Stirne wehrlos tragen,
Italia! Weh' der Wunden,
Des Bluts, der Bläſſe! So muß ich dich ſchauen,
Du wunderholdes Weib? Himmel und Erde
Frag' ich zu allen Stunden:
Wer brachte ſie ſo weit? Und größ'res Grauen
Erweckt, daß ihre Arme
Gefeſſelt, daß einſam auf nackter Erde
Sie kauert, ſchleierlos, mit wirren Haaren,
Das Haupt in tiefem Harme
Geſunken bis an's Knie, das Aug' voll Thränen.
War's Liſt, war es Verrath, was dir entwunden
Den Herrſchermantel? War's Gewalt? Vom Haupte
Wer riß dir freventlich die goldnen Binden?
Wie biſt du, wann, du Hehre,
Von ſolcher Höh' ſo tief herabgeſunken?
Iſt denn der Deinen keiner mehr zu finden,
Der dich vertheidigt? Waffen! Gebt mir Waffen!
Will kämpfen, ſtreiten, fallen ich, der Eine!
Nur wecke ſprühend, wie mit Feuerfunken,
Mein Blutſtrom die italiſche Gemeine!“

---

[1]) Die »Canti« Leopardi's ſind zuerſt (unvollſtändig) metriſch überſetzt worden von Kannegießer (1837), dann in einer Auswahl und in den Versmaßen des Originals von R. Hamerling (1866), weiterhin von G. Brandes, mit einer Biographie und Charakteriſtik des Dichters (1869). Endlich gab P. Heyſe ſeinen „Giacomo Leopardi“ (2 Bde. 1878). Der 1. Band enthält die Verdeutſchung der ſämmtlichen Gedichte des großen Peſſimiſten, der 2. Band die proſaiſchen Schriften, eingeleitet durch einen vortrefflichen Aufſatz des Ueberſetzers über „Leopardi's Weltanſchauung“. Acht Jahre nach dem Ableben des Dichters veröffentlichte in Florenz A. Ranieri die erſte Geſammtausgabe der Werke deſſelben: — Opere di G. L. ediz. accresciuta, ordinata e corretta secondo

Dieſe Verſe ſind Leopardi's Canto an Italien (All' Italia) entnommen, welcher 1818 zugleich mit dem Gedicht über ein dem Dante zu errichtendes Denkmal zuerſt erſchien und den gewaltigſten Eindruck hervorbrachte, indem er den Italienern die Gewißheit gab, daß der Geiſt, welcher dereinſt Alighieri's patriotiſches Herz beſeelt hatte, unter ihnen noch nicht erloſchen ſei. Das gramvolle Zürnen des Dichters über die Schwäche und Zerriſſenheit ſeines Heimatlandes, über die Trägheit und Entnervung ſeiner Zeitgenoſſen, verbunden mit dem Stolze der Erinnerung an eine ruhmreiche Vergangenheit, hat dann ſeinen vollendetſten Ausdruck erreicht in dem Canto „An Angelo Mai, als er Cicero's Bücher de republica aufgefunden hatte". Hier verklärt die Begeiſterung die männliche Thräne der Entrüſtung im Auge Leopardi's und ſein Geſang ſchwebt adlergleich majeſtätiſchen Fluges einher, an Gedankenſchwung und edler Einfachheit den ſchönſten Hymnen Pindars gleich. Nicht weniger ergreifend iſt des Dichters Canto „Auf die Hochzeit ſeiner Schweſter Paolina", ein wahrhaft erhabener Mahnruf an die Frauen Italiens, ihre Macht über die Männer nicht zur Entnervung, ſondern zur Rettung und Stärkung des Vaterlandes zu benützen [1]). Aber nie kann ſich Leopardi zu lebensfreudiger Hoffnung erheben. Wie ſein eigenes Daſein nur *ein* verzehrender Schmerz war, wie ihn

„Der Schlaf voll ängſtlich wilder Träume, den
Wir Leben nennen" —

peinigte, ſo ſtrömen ſeine Geſänge eine düſtere Schwermuth aus; ſie variiren nicht nur in ſo tiefmelancholiſchen wie „Die Erinnerungen" und „Monduntergang", ſondern durchgängig das uralte und ewigjunge troſtloſe Thema, daß leben leiden ſei und unſer Daſein nur ein „nutzlos Elend" [2]). Zuletzt lief dieſe Schwermuth in offenkundige Verzweiflung aus, wie insbeſondere

---

l'ultimo intendimento dell' autore (1845, 2 Bde.). In dieſer Ausgabe iſt das Gedicht »Appressamento della morte (das Nahen des Todes)" nicht enthalten. Daſſelbe, von Volta 1880 herausgegeben, iſt eine Jugendarbeit Leopardi's, von mehr biographiſcher als äſthetiſcher Bedeutung.

[1]) . . . . . »O spose,
O virginette, a voi
Chi de' perigli è schivo è quei che indegno
E della patria e che sue brame e suoi
Volgari affetti in loco pose,
Odio mova e disdegno;
Se nel femmineo core
D'uomini ardea, non di sanciulle, amore.«

[2]) . . . . . »Fantasmi, intendo,
Son la gloria e l'onor; diletti e beni
Mero desio; non ha la vita un frutto,
Inutile miseria.«

die ſchreckliche Strophe „An ſich ſelbſt“ darthut [1]). Was Leopardi's Form angeht, ſo war er noch durchaus „Klaſſiker“, aber im beſten Sinne; denn ſeine vollkommen antike Seele, ſein mit helleniſcher Weisheit und römiſchem Republikanismus aufgenährter Geiſt mußten zu ihren Ergüſſen jede andere Form verſchmähen außer der allereinfachſten, welche äußerlichen Schmuck als überflüſſig betrachtet, den nationalen Reim als ein unumgängliches Zugeſtändniß mehr nur duldet denn ſucht und die Ideen plaſtiſch hervortreten läſſt.

Einen anderen Geiſt und eine andere Form nehmen wir in und an den Dichtungen von Aleſſandro Manzoni (1784—1873) wahr, dem Chorführer der italiſchen Neuromantiker. Manzoni iſt vor allem Chriſt und gläubiger Katholik, wie er denn auch ſeine Laufbahn mit religiöſen Liedern (»Inni sacri«) begonnen hat, und ebenſo weſentlich Italiener und Romantiker wie durch den gläubig katholiſchen Grundzug ſeiner Dichtungen iſt er es auch durch die ganz und gar maleriſche und muſikaliſche Form derſelben. Der Ruhm, der ihm als Lyriker zukommt, daß er nämlich an die Stelle der herkömmlichen Rhetorik und Deklamation Gefühlsinnigkeit und wahre, warme, klar quillende Empfindung geſetzt habe, gebührt ihm nicht minder als Tragiker. Seine zwei Trauerſpiele »Il conte di Carmognola« und »L'Adelchi« haben der kanoniſchen Geltung der pſeudo-klaſſiſchen Dramatik ein Ende gemacht und durch ihren nationalen Inhalt ſowohl als ihre freiere Form nachhaltig und wohlthätig auf die zeitgenöſſiſche Literatur ſeines Landes eingewirkt. Ihr dichteriſcher Werth beruht jedoch hauptſächlich auf ihren lyriſchen Partieen, auf den Chören, in welchen, wie in ſeiner berühmten Ode auf Napoleons Tod (Il cinque Maggio«) Manzoni's Lyrik prächtig

[1]) „Nun wirſt du ruh'n für immer,
Du müdes Herz. Hin iſt der Wahn, der letzte,
Den ewig ich geglaubt. Er iſt zerronnen!
Es ſchwand für holden Trug mir
Der Wunſch ſogar, nicht bloß die Hoffnung. Ruhe
Nun aus für immer! Lange
Genug haſt du gepocht. Nichts lebt, das würdig
Wär' deiner Regungen, und keinen Seufzer
Verdient die Erde. Bittre Langeweile
Iſt unſer Sein und Koth die Welt — nichts andres!
Beruhige dich! Laſſ' dieſe
Verzweiflung ſein die letzte. Kein Geſchenk hat
Für uns das Schickſal als den Tod. Verachte
Dich, die Natur, die dunkle
Gewalt, die ſchnöd' uns quält, im Dunkel herrſchend,
Und des Weltalls gränzenloſe Nichtigkeit!“

und machtvoll auftönt [1]). Sein hiſtoriſcher Roman „Die Verlobten (i promessi sposi“, deutſch von Bülow, von Leſſmann, von Fink, von Schröder) hat zwar in Italien und Deutſchland vermöge ſchöner Einzelnheiten, die einem Dichter erſten Ranges zur Ehre gereichen würden, viele Verehrer gefunden, iſt aber im Grunde doch ein unbehilfliches und zerbröckeltes Werk, das, eine Frucht der Nachahmung Walter Scotts, deſſen hiſtoriſche Romandichtung von den italiſchen Romantikern mit Begierde aufgegriffen wurde, im Ganzen ſein Vorbild keineswegs erreicht. An Umfang des Talents, beſonders an dramatiſchem Nerv, wird Manzoni übertroffen von Giovanni Battiſta Niccolini (1786—1861), deſſen Erſtlingstragödieen (»Polixena«, »Ino e Themisto«, »Medea«) ſich ſtreng an die Form Alfieri's hielten, der aber ſpäter dem romantiſchen Geiſte die geziemenden Einräumungen machte und vermöge ſeiner Trauerſpiele „Antonio Foſcarini“, „Giovanni da Procida“, „Arnaldo da Breſcia“, „Lodovico Moro“, „Filippo Strozzi“ als der gediegenſte Repräſentant nationaler Tragik im neuzeitlichen Italien zu begrüßen iſt. Sein Arnaldo insbeſondere iſt ein Werk großartigſten Stils und gewährt durch die patriotiſche Energie, von welcher es erfüllt iſt, den wohlthuendſten Eindruck. Weicher und lyriſcher zeigt ſich Silvio Pellico (1789—1854), deſſen um ſeiner Vaterlandsliebe willen erduldeten Leiden in den Kerkern des Spielbergs durch ſein Buch »Le mie prigioni« in aller Welt bekannt wurden. Pellico iſt eine durchaus elegiſche Natur, auch in ſeinen Trauerſpielen, von welchen „Franceſca da Rimini“ durch den rührenden Stoff und die Zartheit und Innigkeit der Behandlung ein Lieblingsſtück der Italiener wurde, wie es überhaupt das Beſte iſt, was er

---

[1]) Beſonders in dieſen Strophen: —

»Dall' Alpi alle Piramidi,
Dal Mansanare al Reno,
Di quel securo il fulmine
Tenea dietro al baleno;
Scoppiò da Scilla al Tanai,
Dall' uno all' altro mar.«

— — — — — —

»Ei si nomò: due secoli
L'un contro l'altro armato
Sommessi a Lui si volsero
Come aspettando il fato:
Ei fe' silenzio, ed arbitro
S'assise in mezzo a lor.«

»Il cinque Maggio« iſt verdeutſcht von Göthe, von Fouqué und von Heyſe. Ein von Manzoni hinterlaſſenes und 1878 veröffentlichtes Gedicht, »Del trionfo della libertà«, kommt weder an Gedankenſchwung noch an Stilglanz der Napoleonsode gleich. Dieſe iſt und bleibt in Gehalt und Form das Bedeutendſte, was Manzoni geſchaffen.

gedichtet hat. Von sonstigen Dramatikern sind zu nennen Ventignano, Marenco, Sgricci, der seine Tragödieen improvisirte, die Lustspieldichter Giraud, Nota, Rosini, welche Goldoni's Manier huldigten und der Librettodichter Romani, der in Metastasio's Fußtapfen trat. Unter den Lyrikern wurden außer den bisher genannten Poeten in weitern Kreisen bekannt Jacopo Vittorelli, Ricci, Andrea Maffei, Tommaseo, Borghi, Emiliani, Montanari, Sterbini, Costa, Mazza, Muzzarelli, Bondi, Rieri, Arici, Crico, Rosetti, die berühmte Improvisatrice Rosa Taddei, Teresa Bandettini und andere. Das stereotype Sonettelirlarum klingelte zwar noch vielfach in den Versen dieser Lyriker, daneben aber hat bei vielen denn doch ein edlerer Sinn platzgegriffen und sie Lieder gelehrt, die von rührender Theilnahme an dem Unglück ihres Vaterlandes und von Hoffnungen und Wünschen für dessen Befreiung widertönen. Als der bedeutendste italische Sonettist des 19. Jahrhunderts dürfte ohne Widerrede zu bezeichnen sein der Römer Giuseppe Belli (1791—1863), welcher in den vielen Hunderten seiner im römischen Dialekte geschriebenen Sonette die Volkszustände seines Heimatlandes mit schalkhafter Ironie beleuchtet und mit ätzender Satirik das Pfaffenthum gebrandmarkt hat.

Das junge Geschlecht der Romantiker baute indessen mit Vorliebe das Feld der poetischen Erzählung und des historischen Romans. In weitaus den meisten dieser Hervorbringungen überwiegt doch eigentlich ein gutes Wollen das befriedigende Können. Alle diese poetischen Erzählungen, Romanzen und Romane erinnern den Literaturkenner allzu deutlich an ihre Vorbilder und Muster: Scott, Byron, Hugo, Musset, seltener an Göthe, obzwar da und dort ein ganz lauter Anklang an den Faust vorkommt. Damit soll nicht gesagt sein, daß die altbewährte dichterische Begabung der Italiener nicht auch in diesen Versuchen mitunter glänzend sich bewährt habe, namentlich in formaler Beziehung. Unter den Romanzendichtern stehen voran Giovanni Berchet (st. 1851, »I profughi di Parga«, »Il Trovatore« und »Le fantasie« (deutsch von Passarge), welches letztgenannte Gedicht in eine glühende Brandmarkung italischer Trägheit und Ueppigkeit ausläuft), Tommaso Grossi (»Ildegonda«, »La fuggitiva«), Domenico Sestini (»La Pia«), Giulio Carcano (»Romanze«) und Luigi Carrer (»Poesie«). Das nachhaltigste und fruchtbarste Talent entwickelte jedoch in dieser Richtung Giovanni Prati, welcher zuerst mittels seiner poetischen Erzählung »Esmenegarda« (1841) seinen Ruf begründete, um dann denselben als Lyriker und Epiker zu erweitern und zu befestigen. Seine Landsleute sind ihm auch dankbar für seine schöne Uebersetzung von Vergils Aeneis. Allein das Hauptgewicht legte Prati selber auf sein großes episch-lyrisches Gedicht »Armando«, womit er nach 1860, also in seinen reiferen Jahren hervorgetreten. Der Armando ist eine Art von italischem Hamlet oder Faust

oder Manfred oder vielmehr ein nicht gerade erquicklicher Mischmasch von diesen drei Typen, obzwar Prati mit nicht geringem Selbstgefühl die Eigenartigkeit und Ursprünglichkeit seines Helden betonte [1]). Prati's Lyrik erweist sich am gehaltvollsten in der großen Sammlung seiner Sonette, welche »Anima e Mondo« betitelt ist. Als wüthender Deutschenfresser spritzte er 1870 gereimten Geifer auf die Sieger von Wörth und Sedan. — Zur eifrigen Pflege des historischen Romans gaben Manzoni's „Verlobte" das Signal, denn ein von Bertoletti etwas früher gemachter Versuch in dieser Gattung kann nicht in Anschlag gebracht werden. Anfangs herrschte blinde Nachahmung Walter Scotts, eine wahre Scottomanie, bald aber mischten sich der historischen Romandichtung auch die Grassheiten der französischen Neuromantiker in reichlichem Maße bei. Manzoni zunächst stehen als Verfasser historischer Romane Rosini (La monaca di Monza, eine Fortsetzung der Promesi sposi, Luisa Strozzi, Il conte Ugolino), Massimo d'Azeglio (Ettore Fieramosca, Niccolò de' Lapi), Tommaso Grossi (Marco Visconti) und Cesare Cantù (Margherita Pusterla). Diesen schlossen sich mit mancherlei Schattirungen an der verdiente Literator Niccolò Tommaseo (Il duca d'Atena), der sich auch im sentimentalen Roman versuchte (Fede e bellezza), ferner Giulio Carcano (Ida della Torre), Carlo Rusconi (Giovanni Bentivoglio), Ignazio Valletta (Le nozze di Buondelmonte), Bassanio Finoli (Igilda di Brivio), Giulio Bianchetti (Giulia Francardi), Luigi Forti (Theodolinda), Giovanni Colleoni (Isnardo). Keiner von allen diesen Romanen — und wir haben nur die besseren genannt — erhebt sich über die Mittelmäßigkeit; wo sie sich nicht nach Art der Neuromantik Frankreichs in Gräßlichkeiten ergehen, sind sie höchst fromm und empfindsam und es wird in ihnen unendlich viel geweint, aber noch mehr gebetet. Die ästhetische Ausbeute ist durchgehends sehr gering. Von wahrhaftem, wenn auch vielfach fehlgehendem und in Gräueln sich verlierendem Genie legte bisher nur ein italischer Dichter historischer Novellen Beweise ab, der Livornese Francesco Guerrazzi (1805—1872), in dessen Romanen (»Battaglia di Benevento«, »L'Assedio di Firenze«, »Isabella Orsini«, »Beatrice Cenci«) sich alle Leiden und Leidenschaften, alle Kämpfe und Krämpfe der »Giovine Italia« ein Stelldichein gegeben haben. Der moderne Sittenroman wurde von dem Neapolitaner Ranieri nicht ohne Erfolg in Italien eingeführt. Durch ihn und noch weit mehr durch Guerrazzi sehen wir eigentlich die italische Neuromantik, insofern sie nach Manzoni's und seiner treuesten Anhänger Sinn

[1]) »Non è Fausto o Manfredo il mio poema,
Insigni forme che imitar non giova;
E un pensier del mio capo.«

wesentlich in mittelalterlicher Glaubensinnigkeit besteht, schon verneint. Die Gesinnung und Schreibweise dieser Autoren ist durchaus modern und Guerrazzi's berühmte Romane zeigen deutlich, daß die neuromantische Illusion auch in Italien, wie allenthalben, vor der skeptischen Vernunft schlechterdings nicht bestehen kann. Hat doch diese im Gewande der Ironie, wie wir gesehen, der Romantik schon zu Pulci's und Ariosto's Zeiten den Krieg erklärt. Heutzutage nun gab sie die leichtfertige Ironie auf, handhabte jedoch dafür eine noch schärfere Waffe, den Demokratismus, dessen unerbittliche Logik alle romantischen Trugschlüsse zunichtemacht.

Um aber gerecht zu sein, müssen wir anerkennen, daß der italischen wie der französischen Neuromantik das große Verdienst zukommt, in die abgestandene und versumpfte Literatur eine neue Bewegung gebracht, derselben frische Quellen eröffnet und der kommenden Generation einen Boden bereitet zu haben, auf welchem diese ihre Kräfte frei und schön entfalten kann. Sehr viel war schon dadurch gewonnen, daß die Poesie die ehrenvolle Stellung, welche ihr in dem Ringen Italiens nach politischer und moralischer Verjüngung ansteht, erkannte und annahm, daß die literarische Aeußerung die reformistischen Versuche der zwanziger, dreißiger, vierziger und fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts begeistert unterstützte. Man braucht nur an die patriotisch-reformistische Publicistik zu erinnern, welche die Gioberti, Balbo und d'Azeglio im liberal-konstitutionellen Sinne übten [1]), oder an die glühenden Weck- und Mahnrufe im demokratisch-republikanischen Geiste, welche Giuseppe Mazzini (st. 1872), der unermüdliche Wühler und rastlose Minirer, Jahrzehnte hindurch an seine Landsleute richtete, — Weck- und Mahnrufe, die mit zu den besten Geistesthaten gehören, welche der Genius Italiens jemals vollbracht hat, — ja, nur hieran braucht man zu erinnern, um der italischen Literatur der Neuzeit als einer ganz und gar von patriotischer Tendenz durchdrungenen und getragenen Achtung zu zollen. Von solchem Geiste, von dieser Tendenz zeugt auch in rühmlicher Weise die neueste Historik Italiens, zu deren ehrenhaften Trägern wir freilich den pfäffisch-obskurantistischen Kompilator Cesare Cantù nicht zählen. Wohl aber und in erster Linie den tapferen Veteran aus der napoleonischen Zeit, den General Pietro Colletta (st. 1831), dessen mit Recht hochberühmte »Storia del reame di Napoli dall' anno 1734 al 1825« (deutsch von Leber) ihrem Verfasser den Ehrennamen eines modernen Tacitus sichert, wenn irgendein moderner Historiker diesen Ehrennamen ansprechen darf. An Muratori's epochemachende Arbeiten lehnte sich des Grafen Pompeo Litta gediegene Geschichte des italischen Adels (»Famiglie celebri«). Der

[1]) D'Azéglio (1798—1866) hinterließ Denkwürdigkeiten aus seinem Leben und seiner Zeit — »I miei ricordi« — welche 1868 veröffentlicht wurden.

Sicilianer Michele Amari erzählte gründlich und gut eine der denkwürdigsten Episoden der italischen Geschichte, die sicilische Vesper (»La guerra del vespro Siciliano«). Fachmännisch-verlässlich schrieb der Piemontese F. Pinelli die »Storia militare di Piemonte« (deutsch von Riese). Die neuere Geschichte des Kirchenstaats fand in L. C. Farini (»Lo stato romano dall' anno 1815 al 1850«), die von Venedig in P. Peverelli (»Storia di Venezia dal 1798 sino ai nostri tempi«) einen gewissenhaften Darsteller. Giuseppe La Farina (geb. 1815) endlich hat es, nachdem er eine Geschichte der sicilischen Insurrektion von 1848 geschrieben, mit Geist und Glück, Kenntniß und Vaterlandsliebe unternommen, ein großes Gesammtbild der Geschichte Italiens in neuerer und neuester Zeit zu entwerfen (»Storia d'Italia dal 1814 al 1850«, VI). Unter den Nachfolgern der Gioberti und Balbo in der Arbeit gediegen-nationaler Publicistik ist vor allen anderen mit Achtung und Anerkennung zu nennen F. Civinini (st. 1871) und als ein vorragendes Organ solcher Publicistik die »Nuova Antologia«.

Keine Frage, die neuzeitliche Literatur Italiens hat in bedeutender Weise zu dem Werke der moralischen und politischen Wiedergeburt des Landes beigetragen; sie hat rühmlichst mitgeholfen, die große Thatsache der Erlösung von der Fremdherrschaft und der Einheitlichung zuwegezubringen. Die Italiener haben daher alle Ursache, ihren Dichtern, ihren Historikern und Publicisten dankbar zu sein. Aber vielleicht keinem derselben in höherem Maße als dem Giuseppe Giusti (geb. zu Monsuannano bei Pescia 1809, gest. in Florenz 1850). Seine Dichtungen sind in einem Bande von nur mäßigem Umfange gesammelt (»Versi editi ed inediti«; ediz. postuma, Firenze 1852). Aber wie schwer wiegt dieser eine Band! Nicht weniger schwer, als für Frankreich das Liederbuch Bérangers wog, und man hat auch ganz passend Giusti den Béranger Italiens genannt. Denn wie man vom Béranger sagen konnte, er habe die Bourbons aus Frankreich hinausgesungen, so darf man von Giusti sagen, er habe die Bourbons und die Lothringer aus Italien hinausgespottet. In Wahrheit, die Wirkung seiner Satiren, deren Reihefolge 1835 anhob, war unberechenbar. Wie tönende und unerbittlich treffende Pfeile schwirrten sie durch das Land, für die Polizei ungreifbar, weil sie meist nur abschriftlich von Hand zu Hand gingen. Man muß sich ins Gedächtniß rufen, was alles die armen Italiener zu leiden hatten in der Zeit von 1815 bis 1848 und dann wieder von 1849 bis 1859, man muß wissen, daß Italien unter fremder Zwingherrschaft und einheimischer Tyrannei ein Land geworden, welches der patriotisch-zürnende Giusti mit Fug nennen konnte:

»Vivo sepolcro a un popolo di morti« —

um zu fühlen, wie die giustischen „Verse" auf alle italischen Seelen wirken

mußten, aus welchen Scham und Vaterlandsgefühl noch nicht völlig entwichen war, — dieſe »Versi«, deren Spottlachen um ſo ergreifender war, als es aus einer Bruſt voll ſittlichen Ernſtes und patriotiſcher Trauer kam. Und wie meiſterlich handhabte Giuſti das herrliche Idiom ſeines Landes, welche Kraft und Prägnanz des Stils! Man ſieht in ſeinen Strophen das Herzblut Italiens zirkuliren. Welchem unter ſeinen Spottliedern und unter ſeinen ſatiriſchen Rhapſodieen der Preis gebühre, iſt kaum zu ſagen; denn jedes iſt in ſeiner und jede in ihrer Art preiswürdig. Doch glaube ich nicht fehlzugreifen, wenn ich vor allen als Muſter- und Meiſterſatire den »Gingillino« hervorhebe, welches Wort man mit Duckmäuſer, Kriecher oder Schleicher, vielleicht am beſten auf gutſchweizeriſch mit „Aemtliſchnapper" verdeutſchen kann. Das iſt ein Gemälde der Niedertracht des italiſchen, ja des europäiſchen Philiſterthums, wie ein zweites gar nicht exiſtirt. Von vollendeter Ergötzlichkeit iſt darin auch die ſatiriſche Spiegelung des ſervilen Profeſſorenthums, der „akademiſchen Freiheit" und anderer „akademiſcher" Märchen in der Schilderung der Doktorpromotion des Gingillin, welcher, nachdem er Hofrath und Ritter geworden, mit dieſem Kredo ſchließt: —

»Jo credo nella Zecca onnipotente
E nel figliuolo suo detto Zecchino,
Nella Cambiale, nel Conto corrente,
E nel Soldo uno e trino:
Credo nel Motuproprio e nel Rescritto,
E nella Dinastia che mi tien ritto.

Credo nel Dazio e nell' Imposizione,
Credo nella Gabella e nel Catasto;
Nella docilità del mio groppone,
Nella greppia e nel basto:
E con tanto di core attaco il voto
Sempre al Santo de giorno che riscuoto.

Spero così d'andarmene là là,
O su su fino all' ultimo scalino,
Di strappare un cencin di nobiltà,
Di ficcarmi al Casino,
E di morire in Depositeria
Colle croce all' occhiello, e così sia.« [1])

[1]) Der Meiſterdolmetſch italiſcher Poeſie, P. Heyſe, gab uns einen deutſchen Giuſti („Gedichte von G. G. Deutſch von P. H.") 1875. Den Gingillino hatte K. Krafft früher (1862) vorzüglich verdeutſcht, wie ſchon die Ueberſetzung der oben ſtehenden Strophen zeigen kann: —

„Ich glaube an des Goldes göttlich Weſen
Und an den Sohn deſſelbigen, den Gulden;
Ich glaube an die Trinität der Speſen,

Der nationale Gedanke, welcher Giusti's Dichten beseelte und in der Form des Witzes, des Sarkasmus, der Satire sich offenbarte, kleidete sich in den Dichtungen von Aleardo Aleardi (st. 1878), »Un ora della mia giovenezza«, »Canti patrii«, »Accanto a Roma«, »Il monte Circello« u. a.) in das langnachschleppende Gewand pathetischer Grandezza. Aleardi ist gewiß ein großer Kolorist in Worten, aber seine Malerei verflacht sich häufig zur rhetorischen Breite. In demselben Ideenkreise — sei es, daß sie mehr auf unmittelbare politische Wirkung ausgingen, sei es, daß sie mehr die philosophisch-humanitäre Seite der modern-liberalen Anschauung hervorkehrten — bewegten sich die Lyriker, Didaktiker und Satiriker Stecchetti, Barattini, Mercantini, De Marchi, Imbriani, Giotti, Venturi, Gnoli, Canini, Betteloni, Caput und der Sicilianer Mario Rapisardi (geb. 1842), welcher in seinem Lehrgedicht »Palingenesi« eine Wiedergeburt der religiösen Idee und die Großnährung derselben mit neuzeitlichen Vorstellungen verkündigte, dann in seiner großen, von lyrischen Adern durchzogenen Satire »Lucifero« der modernen Gesellschaft einen nichts weniger als schmeichelhaften Spiegel vorhielt, auch mittels der Sammlung seiner kleineren Dichtungen (»Ricordanze«) als vielseitigen Lyriker sich auswies. An diese Poeten schloß sich eine ganze Schar von Nachzüglern; denn in Italien ist es, gerade wie in Deutschland, in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts Sitte geworden, daß jeder nicht gerade ganz vernagelte Jüngling ein oder etliche Bändchen Lyrik oder dies und jenes Romanzenbüchlein leistet, bevor er zwanzigjährig wird. Auch die italischen Jungfrauen fühlen sich, ganz wie die deutschen, zu solchen Leistungen mehr und mehr verpflichtet und die Frauen wollen hinter den Mädchen nicht zurückbleiben. Daher die nicht geringe Zahl von Dichterinnen,

---

Gehalt und Wechsel und aktive Schulden,
An Kabinetts-Befehl und Interesse
Und an das Fürstenhaus, deß Brot ich esse.

Ich glaube an Akcise, Zehnten, Mauth,
An Zölle aller Art und Steuerlasten;
Ich glaube an des Rückens harte Haut,
Ich glaub' an Sattel und an Futterkasten
Und häng' ob alldem meinem Schutzpatrone
Ein Weihbild auf zum wohlverdienten Lohne.

So hoff' ich denn, es werde mir gelingen,
Die allerhöchste Staffel zu ersteigen,
Vom Adel einen Fetzen zu erschwingen
Und im Kasinosale mich zu zeigen
Und, kommt die Zeit, geschmückt mit Ehrennamen
Zu sterben und dem Kreuz im Knopfloch. Amen."

welche mit mehr oder weniger Talent und Erfolg ihren Gefühlen in dem geſchmeidigen und ſonoren Idiom ihres Heimatlandes lyriſchen Ausdruck gaben oder auch Schildereien und Novellen in Verſen ſchrieben. Jenes thaten mit Glück Erminia Fua-Fuſinato, Alinda Brunamonti, Roſina Muzio-Salvo und Concettina Fileti; dieſes Franceſca Lutti, welche mittels ihrer beiden phantaſie- und gedankenreichen poetiſchen Erzählungen »Giovanni« und »Alberto« wohl den beſten Beitrag zur Literatur Italiens lieferte, welchen bislang eine Tochter deſſelben gegeben hat. Als Improviſatrice reihte ſich ihren Vorgängerinnen, der Bandettini und der Taddei, die Giannina Milli würdig an. Eine eigenthümliche Stellung in der Literatur ſeines Landes machte ſich der zu früh dahingegangene Bernardino Zendrini (ſt. 1879) dadurch, daß er ſeinen Landsleuten die Schätze deutſcher Dichtung ſo verſtändnißvoll zu dolmetſchen wußte, wie vor ihm keiner; ſeine Ueberſetzung von Heine's Liederbuch ins Italiſche beweiſ't dies. Die vorragendſte Stellung aber unter den ſeit Giuſti Genannten dürfte dem Gioſuè Carducci (geb. 1836 in Val di Caſtello) einzuräumen ſein. Seine nicht ſehr zahlreichen Werke (»Alla casa di Savoia«, »Annessione«, »Levia gravia«, »Odi barbare«, »Nuove poesie«) offenbaren durchweg einen wirklichen Dichter, welcher große Aehnlichkeit hat mit unſerem Heine, aber nicht als Nachahmer, ſondern als Geiſtes- und Wahlverwandter. Carducci bewährt ſich als feurig pathetiſcher Lyriker, aber das Pathos klingt bei ihm nie hohl und trivial wie ſo häufig beim Aleardi. Am bedeutendſten iſt er als Satiriker oder vielmehr dann, wann er die Poeſie des Witzes und des Sarkasmus in die Region der Begeiſterung und genialer Anſchauung erhebt, wie er in ſeinem berühmten »Inno a Satana« gethan hat („Gedichte", metr. überſ. von Jakobſon). — Die italiſche Schaubühne, auch der neueren und neueſten Zeit, ſtellt ſich, wie ja überhaupt die europäiſche, als entſchieden von der franzöſiſchen abhängig dar, und ſobzwar in Italien von 1830 an eine große Menge von Poeten der Dramatik ſich zudrängte, ſo blieb dieſe — einzelne glänzende Leiſtungen zugegeben — gerade wie in Deutſchland mehr ein Experimentirfeld, als daß ſie zu einem Boden ſich geſtaltet hätte, auf welchem Großes und Dauerndes gedieh. In dem akademiſchen Stil der Tragik Manzoni's und Niccolini's ſchrieben Giacometti (»Sofocle«) und Bologneſe (»Cleopatra«, »Caino«, »Prometeo«) Trauerſpiele, welche als ſogenannte „Leſedramen" auf die Wirkung von der Bühne herab verzichteten, aber auch nicht geleſen wurden. Geſchickter griff die Sache Pietro Coſſa an, welcher in ſeinen hiſtoriſchen Tragödieen »Nerone«, »Messalina«, »Cleopatra« Stücke lieferte, welche, mitunter geradezu glänzend, ſeinen Beruf als Tragöde bekundeten und zugleich ſo bühnengerecht waren, daß ſie eine große Wirkung erzielten. Das experimentirende Herumtaſten führte die modernen italiſchen Dramatiker überall-

hin, vonwoher neue Stoffe und Anregungen zu holen waren. So holte sich Angelo de Gubernatis aus dem alten Indien die episodische Geschichte von Nal und Damajanti, wie sie im Mahabharata zu lesen ist, und formte daraus sein Dreispiel »Nala«, welches ihm nicht geringes Lob eintrug und zwar von rechtswegen. Was die moderne und modernste Lustspieldichtung Italiens angeht, so lehnte sich dieselbe an das mehr und mehr wieder zu Ehren gebrachte Andenken des »gran« Goldoni. Doch waren auch die Einflüsse der französischen Sitten-, d. h. Unsittenkomödie des zweiten Kaiserreichs stark fühlbar, zu stark. Der Hauptrepräsentant des Charakterlustspiels und der Sitten-, beziehungsweise Unsitten-Komödie ist zweifellos Tommaso Gherardi del Testa, dessen frühere Stücke in seinem »Teatro comico« zusammengestellt sind und dessen spätere Komödien, wie »La carità pelosa«, »Il vero blasone« und »Le coscienze elastiche«, einen großen künstlerischen Vorschritt des Dichters bezeugen, ja denselben geradezu als den größten Sittenmaler erkennen lassen, welchen sein Vaterland seit Parini besessen hat. Als solcher dürfte ihm am nächsten kommen Paolo Ferrari (»Il suicidio«, »Per vendetta«), welcher auch im eigentlichen Lustspiel gesund Heiteres leistete (»Cause ed effetti«, »Gli uomini serii«, »Il ridicolo«). In den Wegen von Testa und Ferrari wandelten mit mehr oder weniger Talent und Erfolg Torelli, Suñer, Martini und De Renzis. In der Wiedereinführung antiker Stoffe und Formen auf der italischen Bühne versuchte sich Dell' Ongaro (»Fasma«, »Il tesoro«), in der Wiedererweckung von Gozzi's theatralischer Märchendichtung Giacosa (»Il trionfo d'Amore«) und zum Tummelplatze des rücksichtslosesten Realismus machte mittels seiner zahlreichen Stücke der sprachgewandte und bühnenkundige Castelvechio das Theater. Der Charakter dieses Realismus lässt sich sattsam schon aus dem Charakter der Heldin des Schauspiels (»Frine«, Phryne) errathen, welches vor allen übrigen Castelvechio's den meisten Beifall gefunden hat. — In der Novellistik war die Thätigkeit nicht weniger groß als in der Dramatik, aber das Ergebniß entschieden geringer. Weder im historischen oder socialen Roman, noch in der Novelle ist etwas geschaffen worden, was sich auch nur mäßig hoch über das Mittelmaß erhob. Hervorzuheben dürften sein der historische Roman »Selvaggia de' Vergiolesi« von Giuseppe Tigri, der Sittenroman »Il dolce far niente« von Caccianiga, die »Bozzetti della vita militare« von De Amicis, die Novelle »Storia di una capinera« und die Dorfgeschichte »Nedda« von Verga. Unter den Novellistinnen mag namhaft gemacht werden Teresa de Gubernatis. Ein Sprachen- und Geschichtekundiger desselben Namens, der Poet A. de Gubernatis, hat die geschichtliche Literatur seines Landes mit einer vorzüglichen Leistung der Kultur- und Sittenhistorik bereichert: — »Storia comparata degli usi nuziali«. Eine stark kulturgeschichtliche Fär-

bung trägt die meiſterliche Schilderung des Condottieri-Weſens, welches der Geſchichtſchreiber von Piemont (»Storia de Piemonte«), Ricotti, in ſeiner »Storia delle compagnie di ventura« gegeben hat. In jenem Geiſt und Stil, welche den Anſpruch auf Dauer erheben und begründen, ſchrieben Gino Capponi die »Storia della repubblica fiorintine« und Carutti die »Storia della diplomazia della corte di Savoia«. Die italiſche Biographik endlich lieferte höchſt ehrenhafte Beweiſe von Vervollkommnung mittels Villari's »Vita di Savonarola« und Maſſari's »Vita di Cavour«.

Viertes Kapitel.

Spanien.[1])

Die Urſprache der pyrenäiſchen Halbinſel ſoll nach einigen eine Tochter der griechiſchen und phönikiſchen, nach andern ein keltiſches Idiom, der Meinung dritter zufolge die kantabriſche oder baskiſche Sprache geweſen ſein. Wahrſcheinlich iſt, daß ſchon in der älteſten Vorzeit auf der Halbinſel mehrere Sprachen geſprochen wurden, von keiner derſelben aber hat ſich irgend ein

---

[1]) Velasquez: Origines de la poësia castellana. Sarmiento: Memoria para la historia de la poësia y poëtas españoles. Mohedano: Historia liter. de España. Martinez de la Rosa: Sobre la poësia epica española. Quintana: Annalisi dei principali poëmi epici spagnuoli. Argote de Molina: Discurso sobre la poësia castellana. Ochoa: Noticia de todos los poëtas españoles. Zarate: Resumen hist. de literat. española. Amador de los Rios: Historia critica de la literatura española, 1860 fg. Espino: Ensayo histórico-critico del teatro español, 1876. Hauptſammelwerke — (ohne die Romanzenbücher, von welchen weiterhin die Rede ſein wird): Mendibil y Silvela: Biblioteca selecta de literatura española. Ribadeneyra: Biblioteca de autores españoles. Ochoa: Tesoro del teatro español. Aribau: Biblioteca de autores españoles. — Viardot: Études de l'Espagne, 1836. Sismondi, vol. II. Dozy: Recherches sur l'histoire politique et littéraire de l'Espagne pendant le moyen age, 1849. Baret: Histoire d. l. litt. espagnole, 1863. De Latour: L'Espagne religieuse et littéraire, 1863. De Latour: Études littéraires sur l'Espagne contemporaine, 1864. Hubbard: Histoire de la littérature contemporaine en Espagne, 1876. Ticknor: History of Spanish literature, 3 Bde. 1849 (deutſch mit ſehr werthvollen Bemerkungen bereichert von R. H. Julius, 2 Bde. 1852). Bouterwek, Bd. 3. Brinkmeier: Abriß einer dokumentirten Geſchichte der ſpaniſchen Nationalliteratur von den früheſten Zeiten bis zum Anfange des 17. Jahrhunderts, 1844. Brinkmeier: Die Nationalliteratur der Spanier ſeit dem Anfange des 19. Jahrhunderts, 1850. Clarus: Darſtellung der ſpaniſchen Literatur im Mittelalter, 2 Bde. 1846. Schack: Geſchichte der dramatiſchen Literatur und Kunſt in Spanien, 3 Bde. 1845—46. Schack: Nachträge zur Geſch. d. dramat. Literatur und Kunſt in Spanien, 1854. Wolf: Ueber die Romanzendichtung der Spanier (Jahrbücher der Literatur 1846—47, Nr. 114, S. 1 fg. Nr. 117, S. 82 fg.) Wolf: Studien zur Geſchichte der ſpaniſchen und portugieſiſchen Nationalliteratur, 1859. Lemcke: Handbuch der ſpaniſchen Literatur (Bd. 1, die Proſa; Bd. 2, die epiſche, lyriſche und didaktiſche Poeſie; Bd. 3, das Drama), 1855—56.

ſchriftliches Denkmal erhalten. Nach der Eroberung des Landes durch die Römer wurde die lateiniſche Volksmundart (lingua romana rustica) herrſchend und aus der Vermiſchung derſelben mit der Sprache der Weſtgothen, welche zu Anfang des 5. Jahrhunderts in Spanien einwanderten, entſtand das ſpaniſche Romanzo (Romance). Die volltönende Energie deſſelben läſſt mehr denn irgend eines der anderen ſüdlichen Idiome den mächtigen Einfluß der Kraftſprache Roms auf die Bildung der neuen Mundart herausfühlen. Dieſer Energie vermochte die Wirkſamkeit der arabiſchen Sprache, welche ſich ſeit der Eroberung Spaniens durch die Araber (Moriſkos, Mauren) vielfach geltend machte, keinen Eintrag zu thun, wohl aber wurde das ſpaniſche Romanzo in ſeiner Entwickelung zur Schriftſprache durch die Einwirkung des biegſamen, höchſt gebildeten Idioms der arabiſchen Eroberer bedeutend gefördert. Es verzweigte ſich indeſſen ſchon frühe in verſchiedene Dialekte. In Portugal herrſchte der portugieſiſche, in Aragon, Katalonien, Aſturien, Galizien und Navarra der limoſiniſche, in Kaſtilien und Leon der kaſtiliſche (lengua castellana). Dieſer, der helltönendſte und reinſte, mußte um ſo mehr an Bedeutung gewinnen, je entſchiedener ſich Kaſtilien als der Kern der Nation darſtellte, und erlangte dann auch im 16. Jahrhundert für immer den Sieg über die übrigen, d. h. er wurde, was uns Deutſchen das Hochdeutſche iſt, die Staats- und Bücherſprache der pyrenäiſchen Halbinſel, mit Ausnahme Portugals, das auch in ſprachlicher Beziehung von Spanien geſchieden blieb und ſeine Mundart ſelbſtſtändig ausbildete. Der Grundcharakter der ſpaniſchen Sprache iſt majeſtätiſche Grandezza. Sie iſt voll erzenen Klanges, aber keineswegs ungelenk; den neben dem Pomp und Prunk des höchſten Pathos weiß ſie auch das Flüſtern und Koſen der Liebe melodiſch wiederzugeben.

Wie die Sprache, ſo iſt auch die alte Literatur der Spanier ein geſundes Produkt kräftiger Nationalität. Hochfliegender Nationalſtolz, ritterliches Ehrgefühl, heißblütige Phantaſie und eine bis zum Fanatismus eifrige Rechtgläubigkeit: dieſe Eigenſchaften verleihen derſelben ihren eigenthümlichen Charakter. Aus einem Heldenthum voll natürlicher Romantik, aus dem Boden eines kernhaften Volkslebens hervorgewachſen, gehört die ſpaniſche Poeſie zu den ſelbſtſtändigſten geiſtigen Gewächſen der modernen Welt. Die Aneignung fremder (provenzaliſcher und italiſcher) Formen, welche ſich mit dem Beginne der kunſtmäßigeren Dichtung in ihr bemerkbar macht, vermochte den nationalen Gehalt nicht auf die Dauer zu beeinträchtigen, und erſt die neuere Zeit, in welcher ſich das tief geſunkene Spanien literariſch zum Sklaven des franzöſiſchen Geſchmackes erniedrigte, war Zeuge von dem Erlöſchen jener prachtvollen Flamme, welche, aus den alten Romanzen hervorlodernd, im ſpaniſchen Roman und Drama ſo triumphirend himmelan geſtiegen iſt.

Den Arabern haben die Spanier ungemein viel zu verdanken. Erſtlich

übte die arabische Kultur gegenüber der gothischen Rohheit jenen unwiderstehlichen und heilsamen Einfluß, dem die Barbarei in ihrer Berührung mit der Gesittung stets unterliegt, und zweitens trugen die Mauren, als Gegenstand einer jahrhundertelangen Befehdung, mittelbar dazu bei, die hispanische Nationalität zu entwickeln, zu stählen, sie mit jener gehaltvollen Romantik zu umkleiden, welche dieselbe charakterisirt. Freilich nahm auch der finstere Fanatismus, der im Gegensatz zu der heiter naturalistischen Auffassung des Christenthums in Italien dem spanischen Katholicismus eigen ist, in diesem mit unerhörter Ausdauer geführten Kampfe seinen Ursprung. Jedoch muß gesagt werden, daß das spanische Christenthum, so lang es als streitende Kirche auftrat, durchaus nicht jenen rasenden Blutdurst an den Tag legte, den es als triumphirende Kirche entfaltete. Der friedlich ritterliche Verkehr, den die Christen mit ihren mohammedanischen Gegnern während der Waffenstillstände unterhielten, die Achtung vor den ritterlichen Tugenden derselben, der stillmächtige Eindruck, den die maurische Liebenswürdigkeit im geselligen Umgange, wie die maurische Gastfreiheit, Freigebigkeit und religiöse Toleranz in den Gemüthern der Spanier hinterließ: dies alles mußte dem Christenthum seine herbe Ausschließlichkeit benehmen oder wenigstens beschwichtigen. Nach erfochtenem Siege aber gestaltete sich die Sache anders. Während die Mauren, diese „blinden Heiden", selbst zur Zeit ihrer größten Machtfülle den besiegten Christen allenthalben, sogar im Mittelpunkte des spanischen Mohammedanismus, in Kordova, die freie Uebung ihrer Religion ohne weiteres gestattet hatten, entwickelte die „Religion der Liebe" nach dem Fall von Granada das scheußlichste Verfolgungssystem, vertilgte mit Feuer und Schwert die blühende arabische Kultur und mästete mit dem Blute von Myriaden und aber Myriaden unschuldiger, edler, strebsamer Menschen jenes Ungeheuer, das die Falschmünzer der Geschichte vergebens zu rechtfertigen suchen und von dem einer unserer geliebtesten Dichter gesagt hat:

„Gottlob! es lebt nicht mehr, es ward zunichte;
Doch dem Entsetzen zeigt noch die Geschichte
Sein Bild, des Unthiers Bau, Gestalt und Glieder:
Die Menschheit schlägt davor die Augen nieder.
Vergessen möchte sie den Schreckenston,
Des Drachen Namen: Inquisition."

Der letzte König der Westgothen in Spanien, Roderich, hatte die schöne Tochter des tapfern Grafen Julian mit Gewalt entehrt und durch diesen Schimpf den Vater dahingebracht, die Araber von der Küste Afrika's zur Rache herüberzurufen. Sie kamen unter Tarik und Musa. Roderich eilte ihnen mit seinen Westgothen entgegen, fiel aber in der blutigen Schlacht bei Xeres de la Frontera (711) und mit ihm sein Reich. Die siegreichen Muslim überfluteten ganz Spanien und der Rest der Westgothen fand nur in den

unwegsamen Gebirgen von Biskaya, Asturien und Galizien eine Zuflucht. Alles übrige Land ward eine Provinz des Chalifats, bis es im Jahre 755 bei dem Sturze der Chalifenfamilie der Ommijaden den dem Unglück seines Hauses entronnenen und ins Abendland geflohenen Abderrhaman als selbstständigen Herrscher und Chalifen ausrief. Unter den Ommijaden gelangte das Araberthum in Spanien zu so außerordentlicher Blüthe, daß die thatsächlichen Schilderungen von der Herrlichkeit des Chalifenhofes in Kordova sogar die ausschweifende Phantasie der orientalischen Märchendichtung hinter sich lassen. Aber die Künste des Friedens erwiesen sich nicht heilsam für die Abkömmlinge Ismaels. Im Gefolge der Bildung kam der Luxus, mit diesem die Schwelgerei und Weichlichkeit, die ihrerseits Entnervung mit sich brachten. Zwar so lange die Ommijaden herrschten, erhielt sich der Glanz des Mauren-thums, allein der Untergang ihres Hauses (1038) gab auch das Signal zur Auflösung des arabischen Staates, welcher sofort in mehrere Königreiche zerfiel. Diese Zersplitterung erhöhte den Muth und die Hoffnung der Christen, deren Glücksstern in eben dem Maße stieg, in welchem der des Islam sich neigte. Unter der Anführung von Helden wie Pelayo, Pedro, Alonzo und Froila, welche nachmals mit allem Schmuck der Sage bekleidet wurden, brachen die Abkömmlinge der Westgothen aus ihren bergigen Asylen hervor und drängten die Mauren, welche durch leidige Fehden unter einander verhindert wurden, dem gemeinschaftlichen Feinde eine imponirende Macht entgegenzustellen, Schritt für Schritt gegen den Süden und Osten der Halbinsel zurück. Nach hundert-jährigem Kampfe gründete Ordoño II. das christliche Königreich Leon. Diesem folgte die Gründung der Grafschaft Burgos, welche von den zur Abwehr des Feindes erbauten Kastellen den später so gefeierten Namen Kastilien erhielt. Fernan Gonzalez war der gepriesenste Held dieser Mark. Nachdem im Norden und Osten die Herrschaften Navarra, Aragon und Barcelona entstanden, vereinigte um das Jahr 1000 Sancho von Navarra nahezu die Gesammtmacht der Christen unter seinem Skepter, vertheilte jedoch dieselbe wieder unter seine vier Söhne. Zur Zeit derselben verrichtete der glorreiche Nationalheros der Spanier, Rodrigo Diaz de Vivar, von seinen Landsleuten Kampeador (der Kampfheld), von den Mauren el Cid (der Herr) zubenannt, seine Thaten. Sancho's Sohn Ferdinand I. erhob Kastilien zum Königreich und sein Sohn Alfonso VI. entriß 1080 oder 1085 die alte west-gothische Hauptstadt Toledo den Muslim und machte sie zum Mittelpunkte der christlichen Macht, welche von jetzt an so rasch anwuchs, daß sich Alfonso VII. von Kastilien als Kaiser von Spanien proklamiren lassen konnte. Sein Enkel Alfonso IX. versetzte durch den großen Sieg bei Las Navas de Tolosa 1212 dem Moriskenthum einen so entscheidenden Schlag, daß der Enkel des Siegers, Ferdinand III., Kordova, Sevilla und Kadiz zu erobern und die Saracenen auf Granada und Murcia zu beschränken vermochte. Nachdem

dann die Mauren 1462 auch Gibraltar an die Kastilier verloren, blieb ihnen nur noch das Reich Granada, dessen beste Kräfte in inneren Komplotten und Kämpfen sich aufrieben. Die Heirat Ferdinands von Aragonien mit Isabella von Kastilien vereinigte 1469 das christliche Spanien vollständig und nach zehnjähriger tapferster Gegenwehr erlag auch zuletzt Granada 1492 den energischen Angriffen vonseiten der „katholischen Majestäten", mit deren Regierung die Geschichteperiode Spaniens als einer Weltmacht begann, um unter Karl V., in dessen Reichen die Sonne nie unterging, ihren Glanzpunkt zu erreichen, aber auch schon unter Philipp II., dieser Hyäne auf dem Thron einer Universalmonarchie, den Anfang des Verfalles zu erleben.

Erste Periode.

Unter einer Nation, die eine solche Geschichte hatte, mußte die Poesie naturgemäß in früher Zeit schon lautwerden. Wahrhafte Volkspoesie, sang sie das, was die Herzen des Volkes bewegte, frisch und kräftig in die Welt hinaus und ließ demnach den ganzen Verlauf der Moriskenkriege in ihren einfachen Weisen widerklingen; denn diese Kriege waren es ja, in welchen sich der spanische Charakter, der spanische Glaube, der spanische Staat entwickelte. Die Frucht der volksmäßigen dichterischen Thätigkeit Spaniens war eine überaus köstliche, jene Romanzendichtung nämlich, die ein kaum erreichbares Muster wahrhaft epischer, d. h. rein objektiver Auffassung und Darstellung abgibt.

Die Benennung Romanzen (»Romances«) gebrauchten die alten Spanier als eine Kollektivbezeichnung für Poesie überhaupt; doch gaben sie den Erzeugnissen derselben auch die Namen „Cantares" und „Decires". Die älteste, echteste und allgemeinste Form der Romanze waren achtsilbige Verse von vier trochäischen Füßen, „Redondilien (Redondillas)" genannt, wobei, wie sich von selbst versteht, Reim und Assonanz um so weniger fehlen durften, als „bei dem größten Ueberflusse der reinsten, vollest tönenden Vokale fast jede Rede in dieser Sprache voll Assonanzen und der Reim ihrer Poesie der natürlichste, vollkommenste wie kunstreichste ist, den eine der neueren Sprachen aufzuweisen hat; die stete Begleitung mit der Guitarre hat ihre Verse so geschmeidig und fließend gemacht, daß sie in dem einfachen, aber häufig wechselnden Bette der Redondilien wie schlüpfrige Schmerlen sanft dahingleiten." Die Redondilien sind das nationalste Versmaß Spaniens von Anfang an bis auf den heutigen Tag gewesen; sie dienten der volksmäßigen Epik und Lyrik, wie sie später der kunstvollen

Dramatik dienten. In den alten Romanzen epischer Gattung haben sie keine Strophenabtheilungen, sondern laufen ohne Abschnitte in einer Reihe ab; in den mehr lyrischen, erotischen Romanzen dagegen ward bald die Abtheilung in Stanzen (estancias) oder Couplets (coplas) beliebt, als den Bedingungen des Gesanges entsprechend. Inwiefern die Poesie der Araber auf die Form der altspanischen eingewirkt, mag hier unerörtert bleiben; gewiß ist indessen, daß die Moriskos ebenfalls Romanzen dichteten, daß als Erfinder dieser Dichtungsgattung Mokdem Ben Maaref (im 10. Jahrhundert) und als Meister in derselben Ebadet Alkazzaz genannt wird. Weit entschiedener als die Einwirkung maurischer Dichtkunst auf die spanische Romanzenpoesie muß die Einwirkung der provenzalischen Troubadours auf dieselbe verneint werden. Allerdings sehen wir an den Höfen der Großen Nord- und Ostspaniens in Nachahmung der benachbarten Provence schon frühzeitig Dichter (»Trovadores«) und Sänger (»Joglares«) auftreten; allein auf die nationale Volkspoesie, auf die Romanzendichtung haben sie offenbar keinen Einfluß geübt, denn diese war ebenso wesentlich objektiv und episch, als der Gesang der Provenzalen wesentlich subjektiv und lyrisch gewesen ist [1]).

Der Zeitpunkt, in welchem der Romanzengesang in Spanien begonnen, ist nicht genau bestimmbar und mit gleich geringer Sicherheit ist einer der älteren Romanzendichter nachzuweisen. Die Blüthezeit der historischen Romanzendichtung schließt mit dem Falle des Maurenthums in Spanien, denn mit dem Ende der Kämpfe gegen die Muslim versiegt auch die volksmäßige Epik. Hauptgegenstand derselben waren die Sagen und Geschichten vom König Roderich und vom Grafen Julian, von Karl dem Großen und seinen Palatinen, vom Grafen Alarkos, von den Infanten von Lara, vom Bernardo del Karpio, von zahllosen Christen- und Moriſken-Helden, vor allen aber vom Cid Kampeador, dem Stern und Mittelpunkt dieser einfach edlen, würdevollen und energischen Volkspoesie, welche in 153 Romanzen die ganze Geschichte ihres Lieblings von seinem ersten öffentlichen Auftreten bis zu seinem Tode besungen hat. Zur Zeit ihrer Entstehung wurden diese Volksgesänge natürlich nicht aufgezeichnet, sondern übertrugen sich Jahrhunderte lang nur durch mündliche Ueberlieferung von einer Generation auf die andere, womit auch gesagt ist, daß dieser beständig im Fluß erhaltene Liederschatz vielfach umgeschmolzen und überarbeitet wurde, so jedoch, daß die Grundelemente desselben unverändert blieben. Erst im 15. und 16. Jahrhundert begann man sich mit Sammlung und Aufzeichnung der spanischen Romanzen und Volkslieder zu befassen und die Früchte dieses Sam-

[1]) Milá y Fontanals: De los trovadores en España, 1861. Eins der besten literarhistorischen Bücher Spaniens.

melfleißes liegen uns jetzt in verschiedenen „Romanceros“ (Romanzenbüchern) und „Cancioneros“ (Liederbüchern) vor [1]).

Hatte die Volkspoesie der Spanier in der Verherrlichung des Kampeador ihren vollendetsten Ausdruck gefunden, so knüpfen sich auch die Anfänge der Kunstdichtung an diesen Nationalhelden; denn das „Gedicht vom Cid (Poema del Cid)“, in welchem zwar die volksthümlichen Elemente noch überall vorschlagen, das jedoch von den Cid-Romanzen genau unterschieden werden muß, ist als das älteste Denkmal von Spaniens kunstmäßiger Poesie zu betrachten [2]). Der Verfasser desselben ist unbekannt, als Periode seiner Entstehung aber läßt sich mit Wahrscheinlichkeit die Zeit zwischen 1135 und 1157 angeben. Der Form nach unterscheidet es sich wesentlich von den Romanzen, denn es ist in langen, zehn- bis sechszehnsilbigen Versen geschrieben, die sich nachmals, im Gegensatz zu den volksmäßigen Redondilien, zu dem Metrum der »versos de arte mayor« ausbildeten. Wie in jenen der Trochäus, so herrschte in diesem der Daktylus vor. Die Sprache, Orthographie und Metrik des Gedichtes vom Cid ist noch sehr ungelenk und schwankend und man sieht deutlich, wie der Dichter den Läuterungsproceß seines Idioms zur Schriftsprache mitmachte. Der Ton desselben ist echtepisch treuherzig und naiv, seine Darstellungsweise etwas holzschnittartig trocken, aber anschaulich und bestimmt. Das nationale Gepräge tritt durchgehends plastisch hervor. Die Haltung der Erzählung ist im Allgemeinen eine chronikmäßig referirende, sie erhebt sich aber bei jeder passenden Gelegenheit zu belebter Wärme. So besonders in den Schlachtgemälden, wie z. B. in diesem: — „Die Mauren umringen ihn (Cids Neffen, Pero Bermuez), suchen ihm das Banner zu entreißen und hauen gewaltig auf ihn ein, vermögen ihn aber nicht zu bewältigen. Da

---

[1]) Cancionero general, 1511. Cancionero de Romances, 1555. Romancero general, 1604. Grimm: Silva de romances viejos, 1815. Depping: Romancero castellano, 2. Aufl. 1844. Böhl von Faber: Floresta de rimas antiguas castellanas, 3 tom. 1821—25. 2. A. 1825—43. Duran: Romancero general, coleccion de romances castellanos anteriores al siglo XVIII, recogidos, ordenados, clasificados y anotados, 2 tom. 1849—51. Wolf und Hofmann: Primavera y Flor de Romances, ó coleccion de los mas populares romances castellanos, con una introduction y notas, 2 tom. 1856. Verdeutschungen zahlreicher Romanzen haben Herder, Jariges, Wolf, Wolff, Geibel, Heyse, Diez, Clarus, Arentsschildt, Schack und andere gegeben. Die Bearbeitung der Cid-Romanzen durch Herder ist allbekannt. Nach dem durch A. Keller zuerst vollständig publicirten Romancero del Cid (1840) verdeutschte dann Regis das „Liederbuch vom Cid“ (1842). Neuere Untersuchungen wollen übrigens die Zahl der echten alten Cid-Romanzen auf 39 beschränkt wissen (vgl. Wolf und Hofmann, Primavera).

[2]) Zuerst gedruckt in Sanchez's berühmter Coleccion de poësias castellanas anteriores al siglo XV (1779 fg.), tom I. Vollständige metrische Verdeutschung von Wolff (1850).

ruft der Cid: Steht ihm bei, um Gotteswillen! Und sogleich rücken sie ihre Schilde vor die Harnische und legen die mit Fähnlein geschmückten Lanzen ein. Bis auf die Sattelbogen neigen sie die Häupter und bereiten sich zum Angriff mit tapferen Herzen. Und der, welcher zu guter Stunde geboren ward, ruft sie an mit lautem Ruf: Drauf und dran, ihr Ritter, um der ewigen Liebe willen! Ich bin Ruy Diaz, der Cid, der Kampfheld von Vivar! Da sprengen alle auf die Schar ein, die Pero Bermuez umschlossen hält. Dreihundert Lanzen sind es, alle mit Fähnlein geschmückt. Ein jeder tödtet mit seinem Stoß einen Mauren und abermals jeder einen indem sie sich umwenden. Hättet ihr sie nur gesehen die vielen Lanzen, welche sich erhoben und angriffen, die vielen durch und durch gestoßenen Schilde, die vielen zerfetzten und befleckten Rüstungen, die vielen weißen, vom Blute roth gefärbten Paniere, die vielen wackern Rosse, die ihrer Herren ledig liefen. Gott, der in der Höhe ist, sei Dank, daß wir eine solche Schlacht gewonnen haben" [1]). —

Gab sich in den bisher erwähnten Aeußerungen der spanischen Poesie vornehmlich und fast ausschließlich die Unmittelbarkeit und Eigenthümlichkeit des spanischen Volksthums kund, so trat mit Gonzalo de Berceo das kirchliche Element, die Katholicität, zuerst mit Entschiedenheit in der Literatur der Spanier auf. Berceo, der älteste kastilische Poet, von welchem einigermaßen bestimmte Nachrichten vorhanden sind, lebte in dem Zeitraum zwischen 1198 und 1270. Durch ihn wurde der volksmäßigen Epik der

---

[1]) »Moros le reciben por la senna ganar,
Danle grandes colpes, mas nol' pueden falsar.
Dixo el Campeador: Valelde, por caridad!
Embrazan los escudos delant los corazones;
Abaxan las lanzas apuestas de los pendones.
Eclinaron las caras de suso de los arzones;
Iban los ferir de fuertes carazones.
A grandes voces lama el que en buen ora nascó:
Feridlos, caballeros, por amor de caridad!
Yo so Ruy-Diaz el Cid campeador de Bivar!
Todos fieren en el haz do esta Pero Bermuez;
Trecientas lanzaz son, todas tienen pendones;
Sennos Moros mataron todos de sennos colpes;
A la tornada que facen otros tantos son.
Vieredes tantas lanzas premer é alzar;
Tanta adarga a forador é pasar;
Tanta loriga falsa desmanchar
Tantos pendones blancos salir vermeios en sangre
Tantos buenos caballos sen sus duennos andar.
Grado à Dios, aquel que esta en el alto,
Quando tal batalla avemos arrancado.«

Romanze die kirchliche Epik der Legende zur Seite gestellt. Er hat in einem noch ziemlich rohen Metrum von zwölf- und mehrsilbigen Versen mit vierfachem Reim neun legendhafte, zuweilen in den Hymnus hinüberspielende Gedichte zur Feier verschiedener Heiligen verfaßt, in denen die geistliche Epik ebenso naiv auftritt wie die weltliche im Gedichte vom Cid. Der Frömmigkeit des guten Priesters ist um ihrer Kindlichkeit willen etwas Liebenswürdiges eigen und nicht selten verwebt er in seine frommen Ergüsse Schilderungen voll Kraft und Feuer, wie diese vom jüngsten Gerichte: — „Am siebenten Tage wird ein tödtliches Gedränge entstehen; alle Steine werden sich unter einander eine Schlacht liefern; sie werden fechten wie Menschen, die sich Böses anthun wollen, und werden sich in Stücke zertrümmern, klein wie Salzkörner. In dieser Noth und Bedrängniß, bei Zeichen von so schrecklicher Art werden die Menschen in Höhlen Rettung suchen, sprechend: Fallet über uns, ihr Berge, denn wir sind in Angst! Wer aber wird den zwölften Tag mitansehen können? Denn da wird man große Flammen fliegen sehen durch die Himmel, da wird man die Sterne fallen sehen von ihren Orten, gleich den Blättern, die vom Feigenbaume fallen. Der Könige König, der richtende Alkalde, der alles ordnet ohne jemandes Rath, wird an der Spitze seines reichen Zuges eingehen zur Herrlichkeit des ewigen Vaters. Die Engel des Himmels werden sehr fröhlich sein; nie noch war an einem Tage eine Freude so groß; denn sie werden ihre Wonne und ihre Zahl wachsen sehen. Gott gebeut, daß wir eintreten in ihre Bruderschaft. Wann der König der Herrlichkeit kommen wird zu richten, wild wie ein Löwe, welcher Speise sucht: wer wird so kühn sein, noch auf ihn zu hoffen? Denn der zornige Löwe versteht keinen Scherz. Wann die heiligen Engel, die niemals sich vergingen gegen ihren Herrn, vor Furcht zittern werden, was soll ich Elender thun, der ich ein so großer Sünder bin? Ach, schon jetzt befällt mich Grauen, so groß ist meine Angst."

Zu der volksmäßigen und kirchlichen Richtung der Epik sollte sich noch eine dritte gesellen, die ritterlich-romantische, um die nationale Basis der spanischen Literatur nach allen Seiten hin zu ergänzen und abzuschließen. „Hatte sich," sagt Clarus, „im volksthümlichen Epos der Held vornehmlich als Kämpfer für die Unabhängigkeit und den Ruhm seines Volkes gezeigt, rang im kirchlichen Epos der Held um die Palme des ewigen Lebens, so war die Ritterepopöe, welche beide Richtungen ungezwungen als Einschlag in ihr wunderbares Gewebe aufnehmen konnte, der Schauplatz, auf welchem gezeigt ward, wie, durch die phantastischen Verschlingungen der ungeheuersten Abenteuer hindurchgeführt, der Held auf dem Wege der Chevalerie zu dem beneidenswerthen Ruhme des Namens einer Blume der Ritterschaft gelangte." Als eine solche Blume der Ritterschaft nun stellte man sich im

Mittelalter den makedonischen Alexander vor, der in nicht minderem Grade der Lieblingsheld der abendländischen als der morgenländischen Dichter gewesen ist. Der kühne Jüngling, um dessen Person sich alle dem Okcident und insbesondere Spanien durch die arabische Märchendichtung geoffenbarten Wunder des Orients reihten, war so recht ein Vorwurf für die abenteuerlustige Phantasie des Mittelalters. Freilich mußte er sich eine fast possirliche Ueberchristlichung gefallen lassen, bevor er zum mittelalterlichen Volkshelden passend befunden wurde. Er ward seines Heidenthums ohne weiteres entkleidet und mit allen möglichen christlichen Eigenschaften und Tugenden geschmückt, dergestalt, daß er als das Ideal eines christlichen Ritters erschien. So nun fasste und behandelte ihn Juan Lorenzo Segura aus Astorga, der gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts hin sein „Gedicht von Alexander dem Großen (Poema de Alejandro Magno)" schrieb, welches das volksmäßige, kirchliche und abenteuerlich-ritterliche Element der spanischen Epik in sich vereinigte und so die nationale Romantik Spaniens zum erstenmal nach allen Richtungen hin vollständig darstellte. Das Gedicht ist in den langen vierzeiligen Versen geschrieben, deren sich auch Gonzalo de Berceo bediente, ein Metrum, dessen Namen „Alexandriner" die Literatoren gewöhnlich eben von dem Titel von Segura's Werk ableiten. Der Verfasser hat demselben noch zwei Briefe in Prosa beigegeben, welche er den Alexander an seine Mutter schreiben ließ und welche neben ihrem trefflichen Inhalt auch dadurch sehr merkwürdig sind, daß man in ihnen eines der ältesten Denkmale kastilischer Prosa vor sich hat. Von einem Rittergedichte wie die Alexandreis Segura's bis zum Ritterroman war es nur ein kleiner Schritt, der so zu sagen von selbst erfolgen mußte, sowie sich die Schriftprosa mehr ausgebildet hatte und demnach ein geläufigeres und bequemeres Mittel der Unterhaltungsliteratur abgab als die metrisch gebundene Form. Diesen Schritt von der Ritterepopöe zum Ritterroman that, wie seit langem ziemlich allgemein angenommen wird, zuerst der Portugiese Vasco de Lobeira (st. 1325 oder 1403) als Verfasser des Stammvaters aller der zahllosen Ritterbücher des Mittelalters, des berühmten „Amadis von Gallien (Amadis de Gaula)", der nachmals unzählige Uebersetzungen, Umarbeitungen und Fortsetzungen erfuhr[1]). Die älteste jetzt noch bekannte Form gab dem Amadis in Spanien Garcia Ordoñez de Montalvo, der unter der Regierung Ferdinands und Isabella's lebte[2]).

[1]) Gegen die Annahme der portugiesischen Herkunft des Amadis hat L. Braunfels seinen kritischen Versuch „Ueber den Roman Amadis von Gallien" (1876) gerichtet. Seine Untersuchung hatte zum Ergebniß die mit guten Gründen gestützte Aufstellung, daß „der Amadis den Portugiesen überhaupt nicht, hingegen den Spaniern allein, wenn auch nur in der Form angehört, in der er seit der Mitte des 14. Jahrhunderts bekannt geworden."

[2]) Ueber die vom Amadis abstammende, in allen Ländern blühende Romanefamilie

Der Held dieſes Buches, das Cervantes »el mejor de todos los libros que de este genero se han compuesto« nannte, iſt Amadis, Sohn des Königs Perion von Frankreich und der Eliſena, einer Tochter des Königs Gavinter von Bretagne; Hauptgegenſtand des Romans die Erzählung und Verherrlichung der Liebesgeſchichte des Amadis und der Oriana, einer Tochter des Königs Liſuart von England.

Der durch den Amadis eröffneten Herrſchaft der ritterlichen Romantik gingen jedoch der Zeit nach in der ſpaniſchen Literatur Beſtrebungen voran, die mit dem romantiſchen Geiſt wenig verwandt waren. Mit dem Geltendwerden der gelehrten Bildung machte ſich nämlich, wie das ſo zu gehen pflegt, in der literariſchen Thätigkeit der Hang zur Reflexion bemerklich, aus welchem Didaktik, Allegorie und Satire naturgemäß entſprangen. Es herrſchten im 13. und zu Anfang des 14. Jahrhunderts in Kaſtilien drei Könige, welche ſich um die Geiſteskultur ihres Volkes höchſt verdient machten. Ferdinand III. (1217—1252) empfahl zuerſt den Gebrauch der Volksſprache, des Romance, bei öffentlichen und Privat-Verhandlungen und ließ das gothiſche Geſetzbuch (lex Visigothorum) in die ſpaniſche Sprache überſetzen, wo es unter dem Titel des »Fuero juzgo« (forum judicum) das älteſte beglaubigte Denkmal der Proſa und jetzt noch geltendes Landrecht iſt. Ferdinands Sohn, Alfonſo X. (1252—1284), genannt der Weiſe (el Sabio), befahl förmlich den Gebrauch des Romance bei Geſchäften aller Art und ſuchte als Herrſcher wie als Gelehrter und Dichter Bildung und Literatur auf jede Art zu fördern. Er reorganiſirte die Univerſität Salamanka, machte ſeinen Hof zum Aſyl der Gelehrten und Poeten, ließ unter ſeinen Augen eine allgemeine Chronik von Spanien (»Coronica del rey

---

vgl. Brinkmeiers Nachweiſungen in ſeinem Abriß der Geſch. d. ſpan. Lit. S. 69—90, und Dunlop, History of Fiction, überſ. von Liebrecht, S. 146 fg. Deutſch erſchien der Amadis zuerſt unter folgendem Titel: „Des ſtreitbaren Helden Amadis aus Frankreich ſehr ſchöne Hiſtorien, darinnen fürnemlich gehandelt wird von ſeinem Urſprung, ritterlichen und ewig denkwürdigen Thaten, aus welchen ſich alle Potentaten, Fürſten, Grafen, Freiherrn Ritter und die vom Adel, auch alle diejenigen, welche von Jugend auf Kriegs- oder dergleichen Händeln nachgeſetzt, gleich wie aus einem Spiegel ſich zu erluſtigen und zu erkündigen haben, wie man dem Turniren, Rennen mit Lanzen und anderen Wehren, durch Vorſichtigkeit beiwohnen ſoll; alles aus Franzöſiſcher in unſer allgemein Deutſche transferirt.“ Gedruckt zu Frankfurt am Main, 1583. Heutzutage iſt dieſer ungeheure Wälzer nur noch mit äußerſter Anſtrengung leſbar, wie ich aus Erfahrung ſagen kann. Er dünſtet Langeweile aus. Merkwürdig bleibt aber trotzdem das Buch als Spiegel der Sitten oder vielmehr Unſitten der Ritterzeit. Es wäre zu wünſchen, daß die Leute, welche nicht müde werden, für die „gute alte fromme Zeit“ zu ſchwärmen, dieſen Urritterroman ſtudirten. Sie würden dann erkennen, wie bodenlos roh und lüderlich dieſe gute alte fromme Zeit geweſen iſt. S. zum Exempel im Amadis, Fol. 2 und Fol. 51, die ſchandbaren Abenteuer der Prinzeſſin Eliſena, der Darioleta und der Tochter des Grafen von Seeland.

Don Alfonso el Sabio«) verfaſſen, mit welcher die ſpaniſche Geſchichteſchreibung höchſt ruhmwerth beginnt, und veranſtaltete eine Sammlung und Sichtung aller politiſchen und bürgerlichen in Spanien giltigen Geſetze. Dieſe Geſetzeſammlung führt den Titel »Las siete partidas«, weil es in ſieben Haupttheile zerfällt und es iſt ebenſo merkwürdig in ſeiner Eigenſchaft als Rechtsbuch, wie durch den Umſtand, daß es für die ſyntaktiſche Gliederung der ſpaniſchen Sprache zuerſt beſtimmte Regeln aufgeſtellt hat. Zu Alfonſo's X. Werken in Proſa gehören, außer den aſtronomiſchen „Alfonſiniſchen Tafeln", eine allgemeine Weltgeſchichte (»La grande y general historia«), nur noch fragmentariſch vorhanden, ferner eine Geſchichte der Kreuzzüge (»La gran conquista ultramar«), endlich ein unter dem Titel „Septenario" geſammeltes Allerlei philoſophiſch-theologiſch-aſtrologiſcher Gedanken. Als Poet verfaſſte der vielſeitige Fürſt das Buch vom Schatze (»Libro del tresor«), in ſelbſterfundenen Chiffern geſchrieben, ein räthſelhaftes Opus, das angeblich den Stein der Weiſen auffinden lehren ſoll; dann eine Anzahl geiſtlicher Geſänge (»Cantigas«) im galiziſchen Dialekt und zuletzt das Buch der Klagen (»Querellas«), kaſtiliſch und in versos de arte mayor geſchrieben; leider aber ſind dieſe elegiſchen Gedichte faſt ganz verloren gegangen. Alfonſo's Sohn, Sancho IV., war gleichfalls für die Literatur thätig und in noch höherem Grade der Enkel dieſes Königs, Alfonſo XI. (1324—1350), dem man eine in Redondilien verfaſſte Chronik ſeiner Regierungszeit zuſchreibt, von welcher jedoch nur ein Bruchſtück übrig geblieben iſt.

Zur Zeit Alfonſo's XI. lebte der Infant Juan Manuel (von 1273 oder 1280 bis 1347 oder 1348). Dieſer Mann, als Feldherr berühmt und die hochwichtige Stelle eines Obergränzhauptmanns (Adelantade mayor) bekleidend, fand mitten in dem Gewirre eines ſehr bewegten Lebens Zeit und Stimmung genug, von der ſeit Alfonſo X. in der ſpaniſchen Poeſie rege gewordenen didaktiſchen Tendenz ein ausgezeichnetes Zeugniß abzulegen. Er that es durch ſein Buch „Der Graf Lukanor (»el conde Lucanor«, deutſch von Eichendorff). Dieſes Werk, für welches ich keine paſſendere Bezeichnung als die eines didaktiſchen Novellenbuches weiß, enthält 49 kleine Erzählungen, denen die moraliſche Nutzanwendung immer in etlichen Verſen angehängt iſt und die durch ein Geſpräch zwiſchen dem Grafen Lukanor und ſeinem Rathgeber Patronius verbunden ſind.[1]) Mit weit mehr Dichter-

[1]) Eines der beſten Kapitel dieſer „Moral in Beiſpielen" mag hier ſtehen. Es behandelt das auch heutzutage noch ſo kitzlige Problem der Zähmung einer eigenſinnigen und widerſpänſtigen Frau. Wie daſſelbe zu löſen, zeigt Patronius dem Grafen durch folgende Erzählung von einem jungen mauriſchen Ehepaar. — „Als die Vermählung vor ſich gegangen, brachte man die Braut in das Haus des Bräutigams, und wie es bei den Mauren

kraft ausgestattet, aber auch weit ausgelassener und skeptischer als der ehrenwerthe Infant erwies sich der wahrscheinlich zu Anfang des 14. Jahr-

---

Brauch ist, den Neuvermählten das Abendessen aufzutragen und sie dann bis zum folgenden Morgen sich selbst zu überlassen, so that man auch hier. Väter, Mütter und Verwandte von beiden Seiten waren aber in großer Besorgniß, denn sie fürchteten, am nächsten Morgen den Bräutigam übel zugerichtet oder gar todt zu finden. Als nun die Eheleute allein im Hause waren, setzten sie sich zu Tische, und bevor die Frau ein Wort hatte vorbringen können, sah der Mann umher und seine Dogge erblickend rief er zornig: Hund, gib uns Wasser zum Händewaschen! Und die Dogge that es nicht. Da fing der Herr an noch zorniger zu werden und sprach mit noch größerer Wuth zu dem Thiere: Gib uns Wasser zum Händewaschen! Und der Hund gehorchte abermals nicht. Da erhob sich der Mann ganz wüthend, zog das Schwert, stürzte sich auf den Hund, hieb ihm Kopf und Beine ab und besudelte seine Kleider, den Tisch und das ganze Haus mit Blut. Und so wüthend und blutbefleckt setzte er sich wieder, sah umher, erblickte die Hauskatze und befahl ihr, ihm Wasser auf die Hände zu gießen. Und als es die Katze nicht that, schrie er sie an: Was, du Verrätherin und Treulose, hast du nicht gesehen, wie ich der Dogge that, weil sie meinem Befehle nicht gehorchte? Zögerst du noch einen Augenblick, so schwör' ich, daß ich dir thun werde, wie ich der Dogge that. Und da die Katze dennoch nicht folgsam war, stand er auf, ergriff sie bei den Pfoten, schmetterte sie an die Wand und hieb sie in Stücke. Und wiederum setzte er sich an den Tisch und sah sich allenthalben um. Und die Frau, die sein Treiben mitansah, glaubte, er wäre verrückt, und sprach kein Wort. Er aber bemerkte beim Umsehen sein Pferd und er hatte nur dies eine. Diesem nun rief er zornvoll zu, es solle ihm Wasser zum Händewaschen bringen, und das Pferd that es nicht. Da sprach er zu ihm: Wie, Don Pferd, Ihr meint wohl, da ich außer Euch kein Roß besitze, würde ich es Euch hingehen lassen, daß Ihr ungehorsam seid. Ich sag' Euch, daß ich Euch eben so schnell den Tod geben werde wie den beiden andern und daß es nichts Lebendes in der Welt gibt, mit dem ich nicht, so es nicht thut, was ich will, ebenso verfahren werde. Das Pferd rührte sich nicht und sein Herr ging zu ihm, hieb ihm den Kopf ab und riß es in Stücke. Und als die Frau sah, daß er sein Pferd getödtet, obwohl er kein anderes besaß, erkannte sie, daß dies kein Scherz sei, und sie gerieth in solche Angst, daß sie kaum mehr wußte, ob sie schon todt oder noch lebendig. Doch er, immer in Zorn, kehrte zum Tisch zurück, indem er schwur, daß, so er tausend Pferde besäße oder Männer oder Weiber, die seinen Befehlen nicht Folge leisteten, er sie sammt und sonders tödten würde. Dann, das blutige Schwert an den Gurt hängend, begann er sich wieder umzusehen, und wahrnehmend, daß sonst nichts Lebendes mehr da wäre, blickte er seine Frau an und befahl ihr barsch, aufzustehen und ihm Waschwasser auf die Hände zu gießen. Und die Frau, die nichts anderes erwartete, als ebenfalls in Stücke gehauen zu werden, stand eilends auf und vollführte seinen Befehl. Da sagte er: Ach, wie froh bin ich, daß Ihr so thatet, denn sonst würde ich aus Aerger über diese Ungehorsamen Euch gethan haben wie ihnen. Drauf befahl er ihr, ihm zu essen zu geben, und sie that es und er redete mit ihr in einem Tone, daß sie glaubte, ihr Kopf liege schon abgehauen an der Erde. Und sie sprach während der ganzen Nacht kein Wort, aber sie leistete, was er begehrte. Und nach einer Weile sagte er zu ihr: Der gehabte Verdruß ließ mich nicht schlafen, wacht daher, daß mich niemand zu frühe wecke, und bereitet mir ein gutes Frühstück. Und als es Tag geworden, kamen Väter und Mütter und Verwandte an die Thüre, und da sie niemand sprechen hörten, besorgten sie, der Bräutigam wäre todt oder verwundet. Und als sie durch die Thüre nur die Frau sahen, nicht aber den Mann, wurden sie in ihrer Besorgniß bestärkt. Aber als die Frau sie an der Thüre stehen sah,

hunderts geborene priesterliche Schalk Juan Ruiz, bekannter unter dem Namen des Erzpriesters von Hita (el arcipreste de Hita). Es ist viel von dem kaustischen Witz und dem satirischen Hang der italischen Novellisten in diesem Fabulisten und poetischen Erzähler, aber er ist origineller als jene. Er hat zwar auch geistliche Gesänge gedichtet, sein eigentlicher Gott war jedoch Don Amor, der ihn zu einem aus Erotik, Allegorie, Didaktik und Satire wunderlich gemischten, aber in seinen Einzelnheiten ganz vortrefflichen und sehr kurzweiligen Gedicht begeistert hat. Der Glanzpunkt des Werkes ist die Schilderung des Krieges zwischen dem Herrn Karneval und der Dame Fasten (Guerra de Don Carnal y de Donna Quaresma). Don Karneval hat zu Mitstreitern alles fette Geflügel, sowie Schinkenkeulen, Schöpsenviertel und dergleichen, Donna Quaresma hingegen alle Fische des Meeres und der Flüsse. Unglücklicherweise hat sich Don Karneval mit den Seinen im Essen und Trinken übernommen und ist zu frühe in Schlaf gesunken. Die Hähne krähen zu spät zu den Waffen, als Donna Fasten mit ihrem Heere zum nächtlichen Ueberfall herbeirückt. Don Karneval wird besiegt und schmählich aus seinem Palast verjagt. Allein nach Verfluß von vierzig Tagen hat ihn die gehörig erfolgte Verdauung wieder kampffähig gemacht, er kommt zurück, fällt über Donna Fasten her, welche ihrerseits inzwischen durch Enthaltsamkeit ganz entkräftet worden, und schlägt sie in die Flucht. Das Ganze kommt einem wie ein Vorbild von Rabelais' tollem Wurstkrieg vor. Ueberhaupt ist der Erzpriester von Hita ein durchaus ebenbürtiger Vorläufer des großen französischen Satirikers, insbesondere auch darin, daß er satirische Seitenhiebe auf Pfaffheit und Papstthum anbringt, wo er kann, wie z. B. in der schönen Schilderung von der Macht des Geldes: — „Gar viel vermag das Geld und sehr muß man es lieben. Den Albernsten wandelt es zu einem Weisen, den Lahmen macht es laufen, den Stummen sprechen; selbst wer keine Hand hat, greift doch nach dem Gelde. Sei einer ein Einfaltspinsel und grober Lümmel, das Geld kann ihn zum Hidalgo und Gelehrten machen; je mehr er dessen hat, desto größer

---

kam sie ängstlich herbei und flüsterte ihnen zu: Garstige, was beginnt ihr? Was unterfteht ihr euch hierherzukommen und zu sprechen? Schweigt sogleich, denn sonst seid ihr, wie ich, alle des Todes. Und die andern verwunderten sich ob dieser Rede, und als sie erfuhren, was in dieser Nacht vorgegangen, priesen sie den jungen Mann sehr, weil er gewußt, was ihm zieme, und sein Haus so gut in Ordnung halte. Und von da ab war die junge Frau bescheiden und unterthänig und lebte sehr glücklich mit ihrem Manne und er mit ihr. Aber einige Tage später wollte es der Schwiegervater dem jungen Mann nachthun und tödtete sein Pferd auf dieselbe Weise. Jedoch seine Frau sagte zu ihm: Wahrhaftig, Don Soundso, das habt Ihr zu spät angefangen; wir beide kennen uns schon.

Wenn du im Anfang nicht dich zeigest wie du bist,
Kannst du es später nicht, auch wo's dein Wille ist."

iſt ſein Verdienſt. Wer kein Geld hat iſt nicht einmal ſein eigener Herr. Das Geld iſt Alkalde und hochgeprieſener Richter, Rathsherr, durchtriebener Rabuliſt und Alguazil; es ſteht allen Aemtern zugleich vor. Haſt du Geld, ſo haſt du Troſt, Vergnügen, Freude und die Gunſt des Papſtes. Du wirſt das Heil gewinnen, kannſt das Paradies kaufen; wo es viel Geld gibt, gibt es auch viel Segen. Am Hofe zu Rom, wo Seine Heiligkeit iſt, ſah ich alle dem Gelde viele Unterthänigkeit bezeigen; alle thaten ihm in feierlicher Weiſe große Ehre an, alle demüthigten ſich vor ihm als vor der Majeſtät.[1]) Ueberall, wo man es anwandte, ſah ich Wunder geſchehen; viele hatten den Tod verdient, es gab ihnen das Leben; andere waren ohne Schuld, es tödtete ſie auf der Stelle.“ Ein Nachfolger und Nachahmer des wackern Erzprieſters von Hita war Lopez de Ayala (ſt. 1407), der in ſeinem „Reimwerk vom Palaſte (Rimado del Palacio)“ didaktiſch-ſatiriſche Spiegelbilder ſeiner Zeit ſammelte. Ein ſehr angeſehener und dabei freimüthiger Staatsmann und Krieger, war er auch vollkommen befähigt, die Geſchichte ſeiner Zeit zu ſchreiben, was er in der »Coronica de los Reyes de Castilla, Don Pedro, Don Enrique II., Don Juan I., Don Enrique III.« that. Der Stil dieſes Geſchichtewerkes verräth das Studium der römiſchen Hiſtoriker, deren Ayala einen, den Livius, auch überſetzte; dem Inhalt iſt beſonders die unbeirrbare Sicherheit nachzurühmen, womit die Wildheit des Mittelalters gezeichnet wird. Andere Chroniſten dieſer Periode waren Juan Ruñez de Villaſan, Ruy Gonzalez de Clavijo und Juan de Alfaro.

---

[1]) Dieſer Satz iſt, in Betracht, daß ein Spanier, ein ſpaniſcher Prieſter denſelben ſchrieb, ſehr charakteriſtiſch und wird im Original noch weiter ausgeführt: —

»Yo ví en corte de Roma, do es la Santidat,
Que todos al dinero fasen grand homilidat,
Grand honra le fasian con grand solenidat,
Todos á él se homillan como á la magestat.
Fasia muchos priores, obispos et abades,
Arzobispos, doctores, patriarcas, potestades,
A muchos clérigos nescios dábales dinidades,
Fasia de verdat mentiras et de mentiras verdades.
Fasia muchos clérigos é muchos ordenados,
Muchos monges é monjas, religiosos sagrados,
El dinero los daba por bien examinados.
A los pobres desian que non eran letrados.«

Zweite Periode.

Unter der zweiten Periode der ſpaniſchen Literatur begreift man gewöhnlich den Zeitraum von Juan II. bis auf Karl V., alſo von 1407 bis 1517. Als zwei Hauptmerkmale kommen demſelben zu das Herrſchendwerden der Nachahmung provenzaliſcher Liederkunſt und des Troubadourweſens an den Höfen von Aragonien und Kaſtilien und dann der immer mächtiger hervortretende Einfluß der Alterthumsſtudien. Beide Elemente vereinigten ſich gewiſſermaßen zu einer höfiſchen Gelehrſamkeit, deren Beſtrebungen zwar in ihrer Art ganz ehrenwerth waren und zum Vorſchritte der Kultur Spaniens weſentlich mitgewirkt haben, rückſichtlich ihres poetiſchen Werthes aber die Kraft und Friſche der volksmäßigen Dichtung der früheren Periode bei weitem nicht erreichen. Indeſſen wurde die ſpaniſche Literatur vor dem ſchlimmen Geſchicke, völlig in höfiſchen Aeußerlichkeiten aufzugehen, dadurch bewahrt, daß ihre eigentliche Seele, die nationale Romanzenpoeſie, keineswegs erſtorben war, ſondern, wenn auch aus den Händen des Volkes in die Hände der Dichter von Beruf übergegangen, noch immer Beweiſe ihrer Unverwüſtlichkeit ablegte, ſei es auch nur durch die formale Verfeinerung, die ihre älteren Erzeugniſſe in dieſer Zeit erfuhren. Faſt ſämmtliche Romanzen haben nämlich ihre jetzige Geſtalt erſt in der zweiten Periode der ſpaniſchen Poeſie erhalten, was Zeugniß gibt von der Verehrung, womit auch die Kunſtdichter dieſen Schatz der echtnationalen Hervorbringung betrachteten.

König Juan I. von Aragonien wie König Juan II. von Kaſtilien ſammelten einen poetiſchen Hof um ſich. In der Umgebung des erſten, welcher nach dem Vorbilde derartiger Inſtitute Südfrankreichs zu Barcelona ein »Consistorio de la gaya ciencia« einrichtete, herrſchte mehr das heitere Formenſpiel der provenzaliſchen Dichtkunſt, an dem Hofe des zweiten mehr die gelehrte, von dem Studium der Alten abhängige Richtung; beide Tendenzen ſpielten jedoch vielfach in einander und unterſtützten ſich gegenſeitig, wie ſich dieſes ſchon in den literariſchen Beſtrebungen eines der hervorragendſten Gründer und Wortführer dieſer Literaturperiode, des Enrique de Aragon, Marques de Villena (ſt. 1434), deutlich kundgibt. Villena war einerſeits bei Errichtung des eben erwähnten Dichterhofes zu Barcelona thätig und ſchrieb eine auf provenzaliſchen Grundſätzen beruhende Poetik (»Del arte de trobar«), andererſeits überſetzte er Cicero's Buch vom Redner und Vergils Aeneis in's Kaſtiliſche. Außerdem wird ihm von einigen ſpaniſchen Literatoren ein mythologiſch-didaktiſches Gedicht, „Die Arbeiten des Herkules (los trabajos de Hercules)“ zugeſchrieben, was ihm aber andere abſprechen. An den Namen des edlen Marques knüpfen ſich auch

die Anfänge des dem Kirchendienste entwachsenen Drama's in Spanien, indem er ein jetzt nicht mehr vorhandenes allegorisches Stück schrieb, welches 1414 zu Saragossa bei Gelegenheit der Krönung Juans II. aufgeführt wurde. In Villena's Fußstapfen trat, mäcenatisch und produktiv für die Literatur thätig, sein Zögling und Freund, der berühmte Feldherr und Staatsmann Iñigo Lopez de Mendoza, Marques de Santillana (1398—1458). Unter seinen Werken ist zunächst hervorzuheben der historisch-kritische Brief, welchen er an den Konnetable von Portugal Don Pedro über den Ursprung der spanischen Poesie richtete (»Letra sobre la origen de la poesia española«, deutsch von Clarus, II. 61—70). Von seinen dichterischen Versuchen werden die größeren Stücke, worunter eine Elegie auf den Tod Villena's, dann eine Sammlung von hundert Sprichwörtern (»Centiloquio«) ferner die philosophische »Diálogo de Bias contra Fortuna« und endlich das didaktische Gedicht „Der Günstlingsspiegel (Doctrinal de privados)", gehören, an Frische und Reiz von den kleineren, den Kriegs- und Liebeliedern, übertroffen. Aber sogar diese sind nicht völlig frei von steifer Gelehrsamkeit. Merkwürdig ist, daß sich in der Reihe der kleineren Gedichte auch Sonette vorfinden, welche italische Form der Marques von Santillana allem nach zuerst in Spanien einführte. Er hat auch ein Drama geschrieben, eine Art Haupt- und Staatsaktion, welche den Titel »Comedieta de Ponza« führt und mit zu den ersten Lebenszeichen der außerkirchlichen Dramatik Spaniens gerechnet werden muß. Mendoza's Freund Juan de Mena (1411—1456) gilt den Spaniern für den bedeutendsten Poeten seiner Zeit und sein allegorisch-moralisches Gedicht »El Laberiento ó las trecientas« in 300 achtzeiligen Koplas für das „anziehendste Denkmal der kastilianischen Poesie des 15. Jahrhunderts". In Wahrheit ist es nur eine frostige, gelehrt thuende Allegorie von dantesker Struktur. Von den übrigen Dichtern des johanneischen Zeitalters sind zu nennen: Fernan Perez de Guzman, Juan de Ixar, Gomez Manrique, Jorge Manrique, Rodriguez del Padron, Garcia Sanchez de Badajoz, Alonzo de la Torre, Alonzo de Kartagena, Alvar Garcia de Santa Maria, Diego de San Pedro, Pedro Diaz de Bledo, Diego Lopez Haro.

Von allen den bisher Genannten und von vielen andern, im Ganzen von 138 Dichtern, enthält das „Allgemeine Liederbuch (Cancionero general", 1511) reichliche Proben. Hernando de Castillo hat dieses vortreffliche Sammelwerk veranstaltet, das „als ein Mausoleum zu betrachten ist, welches das angebrochene neue Zeitalter dem abscheidenden Mittelalter der kastilischen Poesie setzte". Im Cancionero general, dessen Lyrik in die Rubriken Tanzlieder oder Balladen (Bayles), epigrammatische Liederchen (Canciones), Kehrreime (Villancicos), Glossen (Glosas), Witzspiele (Let-

trillas), Bauernlieder (Vilanellas) und Gassenhauer (Pasa-callas) zerfällt, finden sich außerdem einige Gedichte in dialogischer Form, welche mit zu den Anfängen des spanischen Drama's gerechnet werden können. So auch das Schäfergedicht »Mingo Rebulgo« aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, in welchem der Schäfer Mingo Rebulgo auf die Fragen des Propheten Gil Arribato hin eine bitter-satirische Schilderung von dem Treiben am Hofe Heinrichs IV. von Kastilien entwirft.

Mit größerer Sicherheit und Schärfe trat jedoch das dramatische Element erst zur Zeit der „katholischen Majestäten" auf und zwar in den dialogisirten Eklogen des auch als Lyriker ausgezeichneten Juan de la Encina (1469—1534), den ein alter spanischer Autor einen Poeten von großer Anmuth, Scherzhaftigkeit und Unterhaltungsgabe nennt und von dem ein anderer seiner Landsleute sagt: „Wir besitzen drei Eklogen von ihm, die er selbst vor dem Admiral von Kastilien und der Herzogin von Infantado darstellte. Diese waren die ersten Komödien (Dramen), und zu desto mehr Ruhm für ihn und für unsere Komödie wurde in denselben Tagen, wo Kolon den Reichthum Indiens und die neue Welt entdeckte und der „„große Feldherr"" das Königreich Neapel zu unterwerfen begann, auch der Gebrauch der Komödie entdeckt, damit alle angespornt würden, gute heroische und ausgezeichnete Handlungen zu vollbringen, indem sie die Thaten so großer Männer dargestellt sähen." Natürlich muß man sich von Encina's Weihnachtsspielen, denn als solche wurden seine Schäferstücke aufgeführt, nur bescheidene Vorstellungen machen. Das geistliche Element war in ihnen das vorherrschende und sie schlossen sich demnach noch ziemlich fest an die kirchlichen Mysterien- und Mirakelspiele an, die auch in Spanien die Grundlage der modernen Schauspielkunst bildeten. In ganz anderen Kreisen bewegt sich dagegen die Tragikomödie von der Celestina (»La Celestina, tragicomedia de Calisto y Melibea«). Dieses Werk, welches 1499 zuerst erschien, gehört zu den gefeiertsten Büchern der altspanischen Literatur und wurde in viele fremde Sprachen übersetzt (in die deutsche unter dem Titel „Hurenspiegel" schon 1520, später von Bülow 1843). Das Buch ist durch und durch dramatisch, aber in der Form dennoch mehr eine dialogisirte Novelle als ein wirkliches Drama. Für die Aufführung war die Celestina wohl niemals bestimmt, schon um ihrer Länge (21 Akte) willen; allein sie hat durch ihre belebte und treue Sitten- und Charakterzeichnung, wie durch die Kraft und Geschmeidigkeit ihres Dialogs auf spätere Dramatiker unzweifelhaft sehr wohlthätig eingewirkt. Den Inhalt fasst der oben erwähnte Titel der ältesten deutschen Uebersetzung ganz gut in ein Wort. Die Autorschaft des Werkes schrieben einige dem Juan de Mena, andere dem Rodrigo de Cota zu, mit größerer Sicherheit aber lässt sich dieselbe dem Fernando de Rojas zuwenden. Eine bestimmtere thea-

tralische Gestalt erhielt das spanische Drama durch den portugiesischen Dichter Gil Vicente (1480—1557), der in spanischer Sprache und in den kurzzeiligen Romanzenversen, welche die Grundform der Dramatik blieben, acht Stücke schrieb, von denen besonders die komischen (»Farças«) werthvoll sind.[1]) Es bleibt indessen ungewiß, ob diese Stücke je in Spanien aufgeführt wurden. Unter den Fortbildnern des spanischen Drama's bis zur Zeit, wo sich der große Cervantes desselben annahm, sind insbesondere Torres Naharro, Lope de Rueda, Juan de la Cueva und Christoval de Virues namhaft zu machen.

Von den Historikern oder, wenn man lieber will, von den Chronisten und Biographen dieser Periode haben ein rühmliches Andenken hinterlassen Gutierre Diaz de Games (»El victorial ó historia de Don Pedro Niño«), Hernando del Pulgar (»Los claros varones de Castilla y sus letras«), Fernan Perez de Guzman (»Generaciones y semblazas«), der Verfasser der Chronik Alvaro's de Luna (Cronica del Condestable Alvaro de Luna«, Antonio de Castellanos?), Manuel Rodriguez de Sevilla (»Cronica de España«), der Principe Carlos de Viana (»Cronica de los reyes de Navarra«), Diego de Valera (»Cronica de España«, etc.), Diego Rodriguez de Almela (»El Valerio de las historias escolasticas y de España«) und Fernan Mexia (»Nobiliario vero«).

Dritte Periode.

In ihrer dritten Periode, welche in die Regierungszeit Karls V. fiel, schwoll die Blüthenknospe der spanischen Literatur schon so mächtig und schön, daß sie die ganze Pracht, zu welcher sie in der vierten sich entfaltete, mit Gewißheit voraussehen ließ. Die Nation hatte ihre welthistorische Mission angetreten. Durch seinen König, der in Italien, in Deutschland, in den Niederlanden, in der alten und neuen Welt gebot, war Spanien der Mittelpunkt einer Macht, wie sie die alte und neue Geschichte noch nicht gesehen; denn selbst die Eroberungen der Römer schrumpfen zusammen vor dem unübersehbaren Ländergewinnst, welcher der spanischen Tapferkeit, der spanischen Gewaltthätigkeit und dem spanischen Glück in der westlichen Hemisphäre allein zufiel. Inneres Gedeihen und Ruhm nach außen beschwingten die Gemüther und drängten zu geistigen Thaten, die denen des

[1]) M. Rapp hat im 1. Bande des von ihm herausgegebenen „Spanischen Theaters" (Bibliothek ausländ. Klassiker, Heft 68 fg.) 5 Possen und 2 Autos von Gil Vicente übersetzt und ebenso 2 Komödien und 6 Zwischenspiele von Rueda.

Krieges und der Politik ebenbürtig zur Seite gehen sollten. Zwar die Freiheit fehlte, allein die erhebende Erinnerung an die glorreichen, wenn auch unglücklichen Kämpfe, welche die „Kommuneros" unter Anführung des Freiheitsmärtyrers Padilla († 1521) gegen den Despotismus Karls V. zu Gunsten der uralten nationalen Freiheiten durchgefochten, erlosch nicht so bald und hielt im Herzen des Spaniers fortwährend jenen männlichen Stolz und jenes Ehrgefühl wach, welche ihn jederzeit wenigstens vor socialer Erniedrigung bewahrt haben, wenn sie auch politischen Servilismus und religiöse Brutalität nicht abzuwenden vermochten. Der blendende Glanz der Macht, welcher vom Throne Karls V. herab Spanien überstralte, war ganz geeignet den Verlust innerer Unabhängigkeit ob äußeren Triumphen vergessen zu machen. Der Gedanke, die herrschende Nation zu sein, ist ein gar so schmeichelhafter und die Völker haben es sich von jeher gefallen lassen, daheim Knechte zu sein, sowie sie draußen die Herren spielen konnten. Was endlich die grausame kirchliche Tyrannei angeht, welche nach dem Fall der Morisken Spanien zum Tummelplatze ihrer Blutgier machte, so ist zu bemerken, daß sie dem Geistesleben des alten und echten Spaniers im Ganzen wenig hinderlich sein konnte, weil er mit allen Fibern fanatischer Katholik und es demnach nicht nur ganz in der Ordnung, sondern sehr verdienstlich finden mußte, wenn jeder Versuch, ja sogar der entfernteste Verdacht eines entfernten Versuchs, das „alte Christenthum", d. h. die römisch-katholische Orthodoxie, zu beeinträchtigen, mit dem Flammentode bestraft wurde. Die höhere Wissenschaft, deren Seele die freie Forschung, war allerdings durch die Inquisition in Spanien unmöglich gemacht, allein den Aufschwung der poetischen Nationalliteratur hat sie eher gefördert als gehemmt, indem sie die erwählten Geister auf das Gebiet der Phantasie und Leidenschaft verwies und das des denkenden Verstandes vor ihnen absperrte.

Die gewaltige Veränderung, welche mit Spanien nach dem Falle von Granada vorging, als der Erbe des österreichischen Philipps und der Tochter Ferdinands und Isabella's den spanischen Thron bestieg, manifestirte sich auch in der Literatur. Spanien trat aus seiner bisherigen Abgeschlossenheit politisch heraus und alsbald wurde seine Literatur äußerlich, d. h. sie ließ die Fremde auf sich wirken und richtete sich nach ausländischen Vorbildern. Ihre Repräsentanten eroberten der spanischen Poesie fremde Formen zur selben Zeit, als Spaniens Feldhauptleute fremde Länder eroberten. Zugleich gewann die Poesie, als Kunst betrachtet, an Boden und Verbreitung, wozu die Buchdruckerkunst das Meiste beitrug. Die bisherige Kunstpoesie, wie die Bildung überhaupt, war in Spanien ausschließlicher Besitz höfisch-gelehrter Kreise gewesen; Gutenbergs Erfindung aber gab auch hier, wie überall, dem Gedanken unermüdliche Schwingen, von welchen getragen er sich zu allen Orten und zu allen Ständen Bahn brach. Vor der Zeit Karls V.

war die politische Kraft Spaniens innerhalb der Landesgränzen in Bekämpfung der Moriskos koncentrirt und die Poesie hatte sich auf's innigste mit diesem Kampfe verwoben; sie hatte Großes auf beschränktem Boden vollbracht, nämlich die Schöpfung ihrer kostbaren Romanzen, die im Norden das Thal von Roncesval, im Süden Granada als Mittelpunkte besaßen; jetzt aber entfalteten die spanischen Heere ihre Banner in allen Ländern und ließen die spanischen Flotten ihre Flaggen an allen Küsten wehen, und siehe da, auch die spanische Poesie sah sich nach fremden Erwerbungen um. Allein in ebendemselben Grade, in welchem sie an Reichthum und Vielseitigkeit gewann, büßte sie an Charakter ein. Die spanische Politik blieb sich überall gleich, blieb national-spanisch. Nicht so die Literatur: sie wurde in dieser Periode eine nachahmende.

Hauptvorbild dieser Nachahmung ward und blieb, neben der Klassik des Alterthums, die italische Literatur. Die politischen Ereignisse der Zeit hatten viele Spanier nach Venedig, Florenz, Rom und Neapel geführt, wo sie die Schätze der italischen Poesie kennen lernten und die Kenntniß und Bewunderung der Dichtungen Dante's, Petrarca's, Boccaccio's und anderer mit in ihre Heimat zurücknahmen. Uebersetzungen bahnten der Nachahmung derselben den Weg. Italischer Stil und italische Formen wurden herrschend und verdrängten die einheimischen Stoffe und Versmaße, jedoch nicht in solchem Grade, daß das Nationale nicht noch immer einiges Ansehen behalten hätte und von bedeutenden Dichtern, wie z. B. von Christoval de Castillejo (1490—1556), gegen die Ausländerei vertheidigt, ja sogar von Anhängern der neuen Schule selbst geschätzt worden wäre. Als Stifter dieser Schule, mit deren Thätigkeit die Spanier das klassische Zeitalter ihrer Literatur eröffnen, ist Juan Boscan Almogaver anerkannt, dessen Leben in den Zeitraum von 1490—1540 fällt. Boscan schrieb seine Jugendgedichte noch im Stile der altspanischen Cancioneros, ließ aber denselben fallen, als er mit der italischen Poesie bekannt geworden. Den Uebergang zur Manier derselben machte er durch seine freie Uebersetzung von des Musäos „Hero und Leander" und dichtete dann petrarkaisch geformte Sonette und Canzonen, die jedoch von echtspanischer Glut der Empfindung erfüllt sind. Auch die Ottave rime führte er durch seine reizende lyrisch-epische Allegorie „Das Reich der Liebe" in Spanien ein, und daß er neben den Italienern auch die Alten, besonders den Horaz, studirte, beweisen seine poetischen Episteln. Seine gesammelten Werke erschienen zuerst 1543 und zwar in Lissabon (Las Obras de Boscan). Boscan zunächst steht sein Freund Garcilaso (eigentl. Garcias Laso) de la Vega (1503—1536), dessen außerordentlich zarten und anmuthsvollen Gedichten nicht anzusehen ist, daß er sein Leben meistens im Heerlager verbrachte und, im Feldzug von 1536 bei der Erstürmung eines Thurmes unweit Marseille am Kopfe verwundet, den Tod eines tapferen

Kriegers ſtarb. Auch er dichtete anfangs im nationalen Liederſtil, wurde aber bald durch Boſcans Vorbild zur Annahme der italiſchen Formen vermocht. In ſeinen Schäfergedichten (»Eglogas«), einer Gattung, welche er eigentlich in Spanien zuerſt begründete, vermählt er die maßvolle Grazie der Alten mit der ſinnigen Gefühlsromantik der Neueren und ich wüßte kein Gedicht dieſer Gattung zu nennen, welches ſich an bezaubernder Lieblichkeit mit ſeiner erſten Ekloge (»El dulce lamentar de los pastores« etc.) meſſen könnte [1]). Die Anzahl ſeiner Werke iſt nicht groß, aber alles, was er ſchrieb — Eklogen, Elegieen, Canzonen, Sonette, Oden, Epiſteln, Lieder — iſt ſo vortrefflich, daß ſein Anſpruch auf den Ehrennamen eines „Fürſten der ſpaniſchen Dichter", welchen ſeine Zeitgenoſſen ihm gaben, wohlbegründet erſcheint (Las Obras de Garcilaso de la Vega, Sevilla 1580). Das von Garcilaſo gegebene Beiſpiel paſtoraler Poeſie wurde zunächſt durch zwei Portugieſen befolgt, Franciſco de Saa de Miranda (geb. 1495) und Jorge de Montemayor (geb. um 1520, ſt. 1561), welche ihre Schäferdichtungen in ſpaniſcher Sprache ſchrieben. Miranda's Eglogas erinnern durch ihre Kraft und Naivität an Theokrit, Montemayor aber dichtete den erſten, in alle Sprachen überſetzten, unzähligemale nachgeahmten, aber nie erreichten ſpaniſchen Schäferroman „Diana (La Diana)", in deſſen anmuthige Proſa, die beſonders in der novelliſtiſchen Epiſode „Abindarraez und Xariſa" bewundernswerth erſcheint, eine Menge ſeelenvoller, Zärtlichkeit hauchender Gedichte eingeflochten iſt, unter denen vor allen die Abſchiedsſcene zwiſchen Sireno und Diana und die Canzone, welche Diana's Klagen um den fernen Geliebten enthält, rühmend betont werden müſſen [2]). Gaſpar Gil Polo,

---

[1]) Eine ſehr gute Verdeutſchung dieſer Ekloge findet ſich in F. W. Hoffmanns „Blüthen ſpaniſcher Poeſie" (3. A. S. 42), welche eine Auswahl aus den Gedichten Boſcans, Garcilaſo's, Mendoza's, Gil Polo's, Villéga's, Montemayors, Ponce's de Leon, Gongora's, Caſtillejo's, Herrera's, Rioja's und anderer in metriſcher Ueberſetzung bieten.

[2]) Da in unſern Tagen die Schäferdichtung zu den Verſchollenheiten gehört, ſo wird es nicht unzweckdienlich ſein, zur Erläuterung von Montemayors Art und Weiſe eine der charakteriſtiſchen Stellen nach Hoffmanns Ueberſetzung (Bl. d. ſp. P. 145) hierherzuſetzen. Dieſe Stelle iſt folgende: —

„Von den Gebirgen Leons ſtieg der von ſeiner Diana vergeſſene Sireno herab, mit dem die Liebe, das Glück und die Zeit alſo hart verfahren, daß er von dem kleinſten Leiden, das in ſeinem unglücklichen Leben ihn betroffen, nichts Geringeres als den Tod erwartete. Nicht mehr weinte der arme Hirt um den Schmerz, den die Trennung ihm verhieß, noch auch beunruhigte ihn die Beſorgniß, vergeſſen zu werden: denn erfüllt ſah er die Ahnungen ſeines Argwohns ſo ſehr zu ſeinem Nachtheil, daß kein härterer Schlag des Schickſals ihn weiter bedrohen konnte. Als nun der Hirt zu den grünen und fröhlichen Wieſen gelangte, die der volle Strom Ezla mit ſeinen Fluthen bewäſſerte, da trat das große Glück wieder vor ſeine Seele, das er damals auf ihnen genoſſen, als er noch ganz ſo Herr ſeiner Freiheit war, wie er ſpäterhin der unterthänig ward, die ihn ohne

deſſen Geburt in die Mitte des 16. Jahrhunderts fiel, ergänzte und beſchloß das Werk in Montemayors Geiſt und Form, indem er 1564 ſeine „Ver=

Urſach' in die Nacht ihres Vergeſſens begraben. Er gedachte der glücklichen Zeit, da er auf dieſen Wieſen, an dieſen lieblichen Borden ſeine Heerde weidete, allein den Gewinn im Auge habend, der aus ihrer treuen Führung ihm entſprang. In ſeinen Feierſtunden hatte er ſeine Freude einzig an dem Wohlgeruch der goldenen Blumen, die der Lenz als die fröhlichen Vorboten des Sommers über die ganze Natur ausſtreuet; auch nahm er wohl ſeine gar zierliche Laute zur Hand, die er in ſeiner Hirtentaſche ſtets bei ſich trug, oder auch eine Hirtenflöte, zu deren Ton er die ſüßen Verſe dichtete, um derentwillen er von den Hirtinnen des ganzen Bezirkes gerühmt ward. Er war aufgewachſen auf der Flur, auf der Flur weidete er ſeine Heerde und ſo beſchränkten ſich denn ſeine Verſe auch auf die Flur, bis die leidige Liebe ihn um ſeine Freiheit brachte, wie ſie es mit denen zu thun pflegt, die ſich am freieſten dünken. Jetzt kam der arme Sireno mit verweinten Augen, verändertem Geſicht und einem ſo an Leiden gewöhnten Herzen, daß er, hätte das Glück ihm eine Freude ſchenken wollen, ein anderes, neues Herz würde haben ſuchen müſſen, um ſie in ſich aufzunehmen. Sein Gewand war von einem Tuche, das ſo rauh wie ſein Geſchick. In der Hand trug er einen Schäferſtab, am linken Arme herab hing ihm eine Hirtentaſche. Er lehnte ſich an den Stamm einer Buche, fing an ſeine Augen am ſchönen Borde hinſchweifen zu laſſen, bis daß er mit ihnen an die Stelle kam, wo er zuerſt die Schönheit, den Reiz und das ſittige Weſen der Schäferin Diana erblickte, in welcher die Natur die vielfach vertheilten Vollkommenheiten vereinigte. Was ſein Herz empfand, das ermeſſe, wer jemals in trübe Erinnerungen ſich verlor. Nicht vermochte der unglückliche Hirt die Thränen zurückzuhalten, noch die Seufzer zu unterdrücken, die ſeinem Herzen entſchlüpften, und die Augen gen Himmel gerichtet, brach der Betrübte alſo in Worte aus: Ach mein Gedächtniß! Feind meiner Ruhe! würdeſt du nicht beſſer beſchäftigt ſein, wenn du mich die gegenwärtigen Leiden vergeſſen ließeſt, als daß du mir vergangene Freuden vor Augen ſtelleſt? Was ſagſt du mir, Gedächtniß? Daß ich meine Gebieterin Diana auf dieſer Aue ſah? Daß ich auf ihr zu fühlen anfing, was ich nie aufhören werde zu beweinen? daß ſie an dieſer klaren, mit hohen und grünen Erlen eingefaßten Quelle unter tauſend Thränen mir oftmals ſchwur, daß nichts im Leben, weder der Wille ihrer Eltern, noch die Ueberredung der Brüder, noch das dringende Bitten der Verwandten, ſie in ihrem Entſchluſſe wankend machen ſolle? Und daß, wenn ſie dies betheuerte, in ihren ſchönen Augen Thränen glänzten, gleich den orientaliſchen Perlen, die Zeugen deſſen zu ſein ſchienen, was ſie im Herzen zurückbehielt, ſie unter dem Bedrohen, mich für einen Mann von geringer Einſicht zu halten, mir befahl zu glauben, was ſie ſo vielmal mir verſprach? Doch halt ein wenig, mein Gedächtniß! nun, da du mir die Urſachen meines Unglücks vorgeführt — denn das waren ſie, indem das Glück, deſſen ich damals genoß, der Keim des Unglücks ward, das ich erdulde — ſo vergiß auch nicht, zur Linderung dieſes Leides mir die Drangſale, die Unruhe, die Furcht, die Zweifel, die Eiferſucht, den Argwohn, das Mißtrauen einzeln vor Augen zu ſtellen, die, ſelbſt im günſtigſten Verhältniſſe, den wahrhaft Liebenden nicht verlaſſen. Ach, Gedächtniß! Gedächtniß, Störer meiner Ruhe! wie beſtimmt kannſt du mir erwidern, daß das größte in dieſen Betrachtungen erwähnte Leiden ſehr unbedeutend war im Vergleich mit der Freude, die mir dafür zu Theil ward. Du mein Gedächtniß, haſt wohl recht, und das Schlimmſte iſt, daß dies Recht ſo groß iſt! — Und hiemit zog er aus ſeinem Buſen ein Papier hervor, worin er einige Schnüre grüner Seide und Haare — und was für Haare! — eingeſchlagen hatte, legte ſie auf den grünen Raſen hin, zog, unter vielen Thränen, ſeine

liebte Diana (La Diana enamorada)" erscheinen ließ. Beide Bücher bezeichnet Cervantes als die besten ihrer Art und bekanntlich war der Verfasser des Don Quijote eben kein nachsichtiger Kritiker.

Laute hervor, nicht mehr so zierlich gehalten wie damals, als Diana ihn begünstigte, und stimmte folgendes Lied an:

„Locke, welchen Wechsel sehen
Mußt' ich, ach, seit ich dich sah!
Und wie übel seh' ich da
Noch die Hoffnungsfarbe stehen!
Freudig durft' ich mir's bekennen —
War ich gleich von Furcht nicht frei!
Daß kein Hirt so würdig sei,
Dich, o Locke, sein zu nennen.

Ach, wie oft, o Locke! schielte
Sonst Diana hin nach mir,
Wenn getändelt ich mit dir,
Dich geküßt und mit dir spielte!
Und wie ihre Thränen flossen
— Ach, die falschen Thränen! — dort
Sprach im Scherz ich wohl ein Wort,
Das ihr Argwohn eingegossen!

Daß ich traute dem Versprechen,
Das in jenen Augen lag,
Die mein Herz durchbohrten! sag,
Goldne Locke, war's Verbrechen?
Sahst du nicht, wie sie mir dorten
Tausend Thränen weinte vor,
Bis ich einen Eid ihr schwor,
Glauben schenk' ich ihren Worten?

Sah man bei so hohen Reizen
Jemals solchen Wankelmuth?
Und der reinsten Liebesglut
Je das Glück so böslich geizen?
Ja in ihrem Namen schämen
Mußt du, Locke, dich vor mir,
Mich, den Treugebliebnen, hier
So verlassen wahrzunehmen.

Hier am Strom sah ich sie sitzen;
In den leichten Sand hinein
„Lieber todt, als untreu sein!"
Schrieb sie mit den Fingerspitzen.
Bittern Spott heißt das getrieben,
Amor! Auf die Schwüre bau'n
Eines Weibes mußt' ich, trau'n
Worten, in den Sand geschrieben."

Ein vielseitigeres, männlicheres und selbstständigeres Streben als die bisher genannten klassischen Lyriker und Idylliker Spaniens legte Diego Hurtado de Mendoza an den Tag. Dieser berühmte Kriegs-, Staats- und Lebemann, der 1503 zu Granada geboren wurde und 1575 zu Valladolid starb, gehört zu jenen vorragenden Geistern, welche das bewegteste Geschäftsleben mit literarischer Thätigkeit zu vereinigen wissen und hier wie dort Treffliches leisten, ohne dadurch im fröhlichen Genießen der Lebensfreuden behindert zu werden. Hatte doch der Feldherr, Diplomat und Schriftsteller noch in seinem sechzigsten Jahre Feuer und Kraft genug, einen Nebenbuhler in der Liebe, welcher ihm mit dem Dolch zu Leib ging, ohne weiteres zum Fenster hinaus zu werfen, was ihm Ungnade und Verbannung vonseiten Philipps II. zuzog. In seinen metrischen Arbeiten huldigte er theils dem alten Nationalstil, indem er Redondillas, Villancicos und Letrillas dichtete, theils den Grundsätzen der italischen Schule. Unter seinen in letzterem Stil gedichteten Sachen zeichnen sich die Episteln (von ihm einfach »Cartas«, Briefe, betitelt) in Terzinen aus. Er war der erste, der die Form der didaktischen, mit horazischer Philosophie getränkten Epistel in Spanien handhabte, und seine Epistel an Boscan (»El no maravillarse hombre de nada« etc.) ist noch jetzt ein unübertroffenes Muster- und Meisterstück dieser Gattung [1]). Aber bedeutender noch als durch seine Verse

[1]) Man thut dem spanischen Dichter ein Unrecht an, wenn man diese treffliche Dichtung nur so obenhin als eine Nachahmung der berühmten horazischen Epistel »Nil admirari« bezeichnet. Die Eingangsverse derselben haben dem Mendoza allerdings vorgeschwebt, allein wie selbstständig er in seiner Epistel vorging, können schon die folgenden schönen Stellen zeigen, zu denen man das Vorbild oder auch nur die Anregung im Briefe des römischen Poeten vergeblich suchen würde: —

Como se han de tomar, como entender
Las cosas altas, y á las que son ménos
Que gesto les debríamos hacer?

Esta tierra nos trata como agenos,
Y aunque la otra esconde sus secretos
Pienso que para ella somos buenos . . . .

Si le duele, si duda ó si espera,
Si teme, todo es uno: pues están
A entender bien ó mal de una manera . . . .

Enfin, señor Boscan, pues hemos de ir
Los unos y los otros un camino,
Trabaje él que pudiere de vivir.«

(Wie soll man nehmen, wie soll man verstehen
Die hohen Dinge, mit was für Gebärden
Hinwiederum auf die geringern sehen?
Als bloße Pilger leben wir auf Erden;

wurde er für die spanische Literatur durch seine Prosa, die er in seiner Jugend als Romandichter, im Alter als Geschichtschreiber mustergiltig zu machen wußte. Als Student zu Salamanka schrieb er den weltbekannten „Lazarillo" (Lazarillo de Tormes), womit er die Gattung des echtspanischen Schelmenromans (»Estilo picaresco«, von picaro, Schelm) schuf, welche der Herrschaft der Ritter- und Schäferromane ein Ende machte. Das Buch ist durchweg ein wahrer Schatz durch seine feine Menschenkenntniß, seine prickelnde Satire und seine mit köstlicher Laune entworfene Sittenmalerei; aber die anziehendste Anatomie des Menschenherzens entfaltet der Verfasser meines Bedünkens in der Schilderung des Vagabundenlebens, welches der kleine Lazarillo in Gesellschaft des bösen blinden Bettlers führt, und den kastilischen Nationalstolz, der oft zum Bettelstolz ausartet, hat er besonders prächtig gezeichnet in dem Kapitel, wo Lazarillo als Lakai sich sieben Bürgerfrauen zugleich verdingt; „denn die Frau des Bäckers, des Schuhmachers, des Schneiders, des Maurers u. s. w. würde sich schämen, über die Straße und in die Messe zu gehen, ohne einen Bedienten zu haben, der ihnen, den Degen an der Seite, ehrerbietig nachträte, und da keine im Stande ist, allein ihn zu bezahlen, so richten sie sich so ein, daß er nach einander den Dienst bei jeder verrichten kann." Leider vollendete Mendoza seinen Roman nicht und der zweite Theil, welchen Enrique de Luna hinzufügte, ist des ersten nicht würdig. Dagegen fand Mendoza als Schöpfer des pikaresken Romans einen ebenbürtigen Nachfolger in Mateo Aleman, der unter Philipp II. lebte und den „Guzman von Alfarache" (La vida del Picaro Guzman de Alfarache) schrieb, welcher gleichfalls die Runde durch Europa machte. Unbedeutender ist Francisco de Ubeda's „Gaunerin Justina" (La Picara Iustina). Wie Mendoza durch seinen Lazarillo, der von dem nachahmenden Charakter dieser Literaturperiode eine so bedeutsame Ausnahme macht, die volksmäßige und nationale Romandichtung eröffnete, so steht er auch an der Spitze der eigentlichen Historiker seines Landes vermöge seiner Geschichte des Krieges gegen die aufständischen Mauren (»Guerra de Granada hecha por el Rey de España Don Felipe II. contra los Moriscos de aquel reino sus rebeldes«). Mendoza kommt seinen Mustern im historischen Stile, Sallust und Tacitus, oft nahe

---

Und ist uns gleich ein Räthsel jene Welt,
Denk' ich, daß wir doch für sie passen werden . . . .
Ob jemand hoffe, zweifle, fürchte, leide,
Es läuft auf eins hinaus; man muß sich schicken
Auf gleiche Weis' in Trübsal wie in Freude . . . .
Da wir, Señor Boscan, doch müssen ziehen
All' miteinander hin auf einem Wege,
So mag, wer kann, sich um das Leben mühen!)

und außerdem thut sich sein Werk durch den edlen Freimuth hervor, womit er die Gründe darlegt, welche die Moriſken in Folge der gehäſſigen Glaubenswuth und Grauſamkeit Philipps II. im Jahr 1568 zur Empörung zwangen. „Die Inquiſition," ſagt er, „begann ſie mehr und mehr zu peinigen; der König befahl ihnen, der mauriſchen Sprache zu entſagen und mit ihr allem Verkehr und jeder Gemeinſchaft unter einander; er nahm ihnen alle ihre Negerſklaven, die ſie mit ſo viel Zärtlichkeit aufzogen, als ob es ihre eigenen Kinder wären; er zwang ſie, ihre arabiſchen Kleider abzulegen, auf deren Ankauf ſie ein beträchtliches Kapital verwandt hatten; er nöthigte ſie, ſich mit großen Koſten durchweg kaſtiliſch zu kleiden; er zwang die Frauen, das Geſicht unverſchleiert zu tragen, und ließ alle Häuſer öffnen, die man gewohnt war, verſchloſſen zu halten, und die eine wie die andere Verfügung ſchien dieſem zur Eiferſucht geneigten Volke eine unerträgliche Gewaltthätigkeit; man kündigte auch an, daß er ihnen ihre Kinder wegnehmen wollte, um ſie in Kaſtilien erziehen zu laſſen; man unterſagte ihnen den Gebrauch der Bäder, worin zugleich ihre Reinlichkeit und ihr Vergnügen beſtand, und ſchon früher hatte man ihnen Muſik, Geſang, Feſte, alle gewohnten Erholungen, alle fröhlichen Zuſammenkünfte unterſagt." Mendoza zeigt uns auch, was für Diener der „Religion der Liebe" Philipp II. zu Rathgebern hatte. Als der König nämlich den Pater Oradici fragte, welches Betragen er gegen die Mauren inhalten ſolle, entgegnete der Befragte: „Je mehr man von dieſen Feinden vernichtet, deſto weniger bleiben übrig."

An die großen Lyriker des Zeitalters Karls V. reihen ſich noch an Louis Ponce de Leon (1528—1591) und Hernando de Herrera (ſt. 1597). Beide ſind als klaſſiſch anerkannt, beide vornehmlich als Odendichter berühmt. Ponce de Leon erſtrebte in ſeinen Oden — unter welchen „Das Leben im Himmel" (Alma region luciente), „Die Wahrſagung des Stromgottes Tajo" (Folgaba el rey Rodrigo), „Des Weiſen Glück" (Qué descansada vida), „Der Töne Zauber" (El ayre se serena), „Der geſtirnte Himmel" (Cuando contemplo el cielo) und „Der Ruhehafen" (O ya seguro puerto) die gefeiertſten ſind — antike Einfachheit der Form die dem würdevollen und ſittlich ernſten Gedankengange des Inhalts ſehr gut anſteht.[1]) Herrera's Oden dagegen athmen in italiſcher Canzonenform

[1]) Das harte Geſchick dieſes Dichters, welcher ohne Frage zu den bedeutendſten Lyrikern ſeines Landes zählt, liefert einen erſchreckenden Beweis, von welchen Hinderniſſen und Gefahren geiſtiges Streben in Spanien umgeben war. Der edle und wahrhaft fromme Leon, deſſen herrliche Oden mit zu dem Bleibendſten gehören, was der ſpaniſche Genius hervorgebracht hat, wurde fünf Jahre lang in den Kerkern der Inquiſition gequält und gemißhandelt, weil er — unglaublich, aber wahr! — das Hohelied ins Kaſtiliſche überſetzt hatte und zwar nur zum Privatgebrauch eines Freundes. Vgl. Reuſch: Luis de Leon und die ſpaniſche Inquiſition, 1873.

die erhabene und ungeſtüme Beredſamkeit der hebräiſchen Propheten. So ſeine Hymne auf den Sieg von Lepanto und ſeine Hymne auf Ferdinand den Heiligen; ſanfter iſt ſeine elegiſche Ode auf den Tod des Königs Sebaſtian von Portugal und lieblich ſeine berühmte Canzone an den Schlaf (»Soave sueño, tu que en tarde vuelo« etc.) Auch als Geſchichtſchreiber (»Relacion de la guerra dy Chipre y sucesos de la batala naval de Lepanto«) und als Biograph (»Vida y muerte de Tomas Moro«) war Herrera thätig. Nach ihm ſind von Lyrikern und Idyllikern aus dieſer Periode noch zu nennen Hernando de Acuña, Pedro de Padilla, Gutierre de Cetina, Alonzo de Fuentes, Sebaſtian Velez de Guevara, Luis Barahona de Soto und Vicente de Eſpinel, deſſen Hauptverdienſt jedoch nicht auf ſeinen Gedichten, ſondern vielmehr auf ſeinem komiſchen Roman „Markos de Obregon (Relaciones de la vida del Escudero M. d. O. 1618)“ beruht, welcher auch in Deutſchland bekannt geworden iſt.

Eifrige und vielfache Pflege fand in dieſer Zeit das Epos in Spanien, allein in dieſer Gattung traten die Nachtheile der Nachahmung ausländiſcher Muſter recht deutlich zu Tage. Die Elemente zu einer echten Epik waren den Spaniern in ihren Romanzen und in dem alten Gedichte vom Cid gegeben. Aus dieſen Elementen hätte ſich die höhere nationale Heldendichtung organiſch entwickeln können; allein es fehlte zur rechten Zeit an einem Genius, der die Miſſion dieſer Entwickelung vollführt hätte, und als ſpäter reiche Talente auftauchten, war die Manier der italiſchen Schule ſchon ſo herrſchend geworden, daß man nur daran dachte, die Epik der Italiener nachzubilden, wobei man jedoch dem hiſtoriſchen Stoffe vor dem romantiſchen den Vorzug gab, ja denſelben mit ſolcher Vorliebe aus der Gegenwart nahm, daß eine ganze Reihe von „Caroleas“ d. h. von epiſchen Gedichten entſtand, welche Karl V. zum Helden hatten, und eine andere Reihe, in der die damaligen Kriegs- und Seezüge der Spanier gefeiert wurden. Bedenkt man, daß die echte Epik in der Kindheitgeſchichte der Völker, in der Sage, wurzelt, ſo wird man ſich über den im Ganzen und im Vergleich mit anderen Gattungen ihrer Poeſie unverhältnißmäßig geringen dichteriſchen Gehalt der Kunſtepopöe der Spanier nicht wundern. Aber auch da, wo dieſe Epik zu altnationalen Stoffen griff, leiſtete ſie nichts Bedeutendes, weil ihr der Zuſammenhang mit der volksmäßigen Heldendichtung früherer Zeit, d. h. mit der Romanzenpoeſie, fehlte und ſie alles über die italiſchen Leiſten ſpannte. Die unter ihren Landsleuten bekannteren Epiker dieſer Periode ſind: Luis Zapata (»Carlos famoso«, 1566), Geronymo de Urrea (»Carlos victorioso«), Luis de Gibraleon (»Historia Parthenopea«), Diego Ximenez de Aollon (»El Cid Ruy Diaz de Bivar«), Hipolito Sanz (»La Maltea«), Juan Rufo (»La Austriada«), Alonza Lopez

(»El Pelayo«), Lorenzo de Zamora (»La Saguntina«), Chriſtoval de Virues, der Vorgänger des Cervantes und Lope im Drama, (»El Monserrate«), Gabriel Laſo de la Vega (»La Mexicana«), Martin del Barco de Centenero (»Argentina«), Juan de la Cueva (»La Conquista de Betica«), Joſé de Valdivieſſo (»Sagrario de Toledo«), Gaſpar de Aquilar (»Expulsion de los Moriscos«), die gefeierte Dichterin Bernarda Ferreyra de la Cerda (»España libertada«) und Bernardo de Balbuena (»El Bernardo«). Der univerſelle Lope de Vega kann als epiſcher Dichter (»Dragontea«, »La Gerusalem conquistada«, »La Hermosura de Angelica«) ebenfalls unter die Poeten dieſes Zeitraums eingereiht werden — er hat auch ein komiſches Epos (»La Gatomachia«, der Katzenkrieg, geſchrieben — ferner Joſé de Villaviciosa (»La Mosquea«, komiſche Epopöe), endlich Alonzo de Ercilla y Zuñiga (»La Araucana«, 1590, metriſch verdeutſcht von Winterling 1831). Rufo's Auſtriade, Virues' Monſerrate und Ercilla's Araukana bezeichnet Cervantes als die trefflichſten Werke, welche in kaſtiliſcher Sprache im heroiſchen Versmaße geſchrieben worden ſind. Jenſeits der Gränzen Spaniens iſt von allen epiſchen Gedichten dieſes Landes die Araukana von Ercilla (geb. 1533, geſt. 1595?) am bekannteſten geworden. In Achtzeilern geſchrieben und in 37 Geſänge eingetheilt, ſchildert dieſes Gedicht die Kämpfe der eroberungsluſtigen Spanier mit den tapferen Indianern von Arauko, einer gebirgigen Londſchaft in Chile. Ercilla hat ſelbſt mitgelebt und mitgefochten, was er erzählt, und weil er ſich mehr dem Zeugniſſe ſeiner Augen als dem Walten ſeiner Phantaſie hingab, ſo iſt ſein Gedicht mehr ein hiſtoriſches Referat denn eine Epopöe. Die Zuthaten hergebrachter Motive und Geſtalten romantiſcher Heldendichtung, wie Magier, Zaubergärten und dergl. m., erſcheinen in der Araukana völlig unweſentlich und willkürlich, die Hauptſache bleibt die mit poetiſchem Schmuck angethane Geſchichtserzählung, welche Ercilla gleich anfangs in bewußtem Gegenſatze zu Arioſto, deſſen phantaſtiſches Ritterepos in Spanien ſehr populär geworden, als ſeinen Zweck hinſtellt. Arioſto beginnt ſeinen Orlando mit den Worten: „Damen, Ritter, Waffen, Liebesabenteuer und Galanterie will ich ſingen“ — Ercilla dagegen ſagt in der erſten Stanze der Araukana: „Nicht Damen ſing' ich, nicht Liebe, noch verliebter Ritter Artigkeiten, nicht den Tribut feuriger Leidenſchaft, nicht Huldigungen, Feſte und Liebesgekoſe, ſondern den Muth, die Thaten und Wagniſſe jener tapferen Spanier, die mittels des Schwertes dem trotzigen Nacken Arauko's das harte Joch auflegten.“ [1]) Dieſem Pragmatismus zu-

[1]) No las damas, amor, no gentileças
De caballeros canto enamorados;
Ni las muestras, pegalos, ni ternecas
De amorosos afectos, i cuidados:

folge mußte denn auch die Darstellung dessen, was er als Augenzeuge berichtet, dem Dichter am besten gelingen: die Darstellung der wilden Hochherzigkeit, des stoischen Heroismus der Araukaner gegenüber der eisernen, in glühendem Fanatismus gestählten Energie der Spanier. Der Hauptfehler des Gedichtes besteht in der gänzlichen Abwesenheit der Lokalfarben. Man merkt es der Araukana gar nicht an, daß sie in dem wundersamen Klima der Tropen entstanden ist; sie ermangelt der Individualisirung der fremdartigen Natur wie der fremdartigen Menschen. Nichts tritt eigenthümlich hervor und ganz hölzern erscheint es, wenn der Dichter die Indianer von Arauko mit der Grandezza spanischer Granden und mit der Courtoisie der Ritter von Artus' Tafelrunde sprechen und handeln lässt. Aber wahrhaft liebenswürdig wird Ercilla, wenn sich ihm das Gefühl aufdrängt, daß der Eroberungs- und Golddurst seiner Landsleute eine Welt der Unschuld und des Glückes zerstört und ein harmloses und sittenreines Volk verdorben habe. An mehreren Stellen leiht er diesem Gefühle Worte, mit besonders schöner Offenheit jedoch im 36. Gesang [1]).

Die Geschichtschreibung dieser Periode wandelte mit großer Ehrenhaftigkeit den von Mendoza eröffneten Pfad. Louis de Avila y Zuñiga beschrieb die Feldzüge Karls V. gegen die deutschen Protestanten und gegen die Barbaresken, Florian de Ocampo erzählte die Urgeschichte Spaniens (»Coronica general de España«) und in seine Fußstapfen traten Ambrosio de Morales und Gonzalo Argote de Molina. Geronymo Zurita (1512—1580) entwickelte in seinen »Anales de la corona de Aragon«

Mas el valor, los hechos, las proeças
De aquellos Españoles esforçados,
Que a la cerviz de Arauco, no domada,
Pusieron duro yugo por la espada.«

[1]) „Die ungeschminkte Lieb' und Freundlichkeit,
Mit der dies Volk sich gegen uns benommen,
Gab uns die volle Sicherheit,
Daß schnöder Geiz noch nicht dahingekommen!
Noch hatt' nicht List, Raub, Ungerechtigkeit,
Wodurch so mancher Krieg entglommen,
Den Lauf nach jenem Land gerichtet
Und das Naturgesetz verdränget und vernichtet.

Doch wir zerstörten, was wir Schönes hier
In diesem Land der Unschuld angetroffen,
Und ließen bald unedler Habbegier
Den Zügel schießen und den Zutritt offen.
Als Zucht und Sitte so nach kurzem Zeitverlauf
Von jener Flur verscheucht, pflanzt dorten
Die Habsucht ihre Fahnen auf
Und wuchert üppiger als an andern Orten."

umſichtigen und tiefen Forſchergeiſt. Bartolomeo Leonardo de Argenſola ſetzte dieſe Annalen fort und ſchrieb eine Geſchichte der Eroberung der molukkiſchen Inſeln (»Historia de la conquista de las Molucas«). Auf den Zuſammenhang der Geſchichte Portugals mit der von Spanien nahmen insbeſondere Eſtevan de Garibay und Juan de Sylva, Graf von Portalegre, Rückſicht. Carlos Coloma, Marques de Eſpinar, ſchrieb die Geſchichte der Kriege in den Niederlanden 1588—1599, in denen er als General und Diplomat ſelber eine Rolle geſpielt hatte, Franciſco de Moncada, Graf von Oſona, die Geſchichte der Expedition der kataloniſchen und aragoniſchen Ritter gegen die Türken und Griechen (»Expedition de los Catalones y Aragoneses contra Turcos y Griegos«). Die Aufgabe einer allgemeinen Geſchichte Spaniens ſuchte der aufgeklärte und berühmte Jeſuit Juan Mariana (1537—1623) zu löſen durch ſein für den damaligen Stand der Hiſtorik treffliches, zuerſt lateiniſch geſchriebenes, dann in ſpaniſcher Sprache umgearbeitetes Werk »Historia general de España«. Juan de Ferreras und Maſdeu folgten ihm, der letztere ausgezeichnet durch kritiſche Schärfe. Antonio de Herrera gab eine Beſchreibung der weſtindiſchen Inſeln und eine Geſchichte ihrer Eroberung heraus. Sehr wichtig für die Geſchichte der transatlantiſchen Eroberungen der Spanier ſind auch die Berichte Franciſco's de Xerez über die Unternehmungen Pizarro's (»Historia de la conquista del Peru«, deutſch von Külb.) Xerez begleitete den Pizarro auf ſeinem abenteuerlichen Zug und ſeine Erzählung vom Verlauf und Reſultat deſſelben wurde ſpäter durch Auguſtin de Zarate vervollſtändigt. Ein anderer der kühnen Conquiſtadoren, der Hauptmann Bernal Diaz del Caſtillo, beſchrieb mit der treuherzigen Unbefangenheit eines alten Soldaten und der Ausführlichkeit eines in den Erinnerungen ſeiner thatkräftigen Jugend ſich gefallenden Augenzeugen die Eroberung Mexiko's durch Cortez (»Historia verdadera de la conquista de la nueva España«, deutſch von Rehfues). Seinem Werke, einem der anziehendſten Bücher der ſpaniſchen Literatur, traten ſpäter die Arbeiten Gomara's, Torquemada's und Clavigero's ergänzend und berichtigend zur Seite, im hiſtoriſchen Kunſtſtil aber wurde Cortez' großes Unternehmen erzählt durch Antonio de Solis (1610—1686, »Historia de la conquista de Mexico«, deutſch von Förſter), welcher ſeiner Lebenszeit nach der folgenden Periode angehört. Solis, von dem ein neuerer Spanier ſagt, daß niemand, der die ſpaniſche Sprache kennt, ſein Buch leſen könne, ohne ein unbeſchreibliches Vergnügen zu empfinden, und Franciſco Manuel Melo, deſſen Thätigkeit (»Historia de los movimientos, separacion y guerra de Cataluña en tiempo Felipe IV.«) ebenfalls ins 17. Jahrhundert fällt, beſchließen die Reihe der älteren großen Hiſtoriker Spaniens.

Vierte Periode.

Die vierte Periode der spanischen Literatur, vom Ende des 16. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts reichend, ist das goldene Zeitalter derselben. Die Nation gab sich jetzt dem Genusse dessen hin, was sie unter Karl V. erobert hatte. Allerdings war die Regierung Philipps II., dieses finsteren Despoten, der die letzten Reste bürgerlicher Freiheit vernichtete, der den kirchlichen Fanatismus seiner politischen Tyrannei zur Unterlage gab und die Gräßlichkeiten der Autos de Fé zugleich als einen Gottesdienst und als eine Ergötzung betrachtete, nur der Anfang vom Ende, allerdings mußte Spanien so, wie er es gemacht, unter seinen entnervten Nachfolgern mit Nothwendigkeit dem Verderben anheimfallen; allein dieses Verderben stand noch zu ferne oder erfolgte wenigstens zu langsam, um die geistige Energie der Nation jetzt schon niederdrücken zu können. „Wie sehr auch," sagt Schack (II, 11) „eine verwerfliche, aus Tyrannei und Erbärmlichkeit gemischte Regierungsweise das Staatswohl in seinen Fundamenten untergraben, den Gewerbefleiß im Innern lähmen und den Einfluß noch außen verringern mochte, Spanien behauptete sich doch noch während des ganzen 17. Jahrhunderts als eine Macht ersten Ranges. Die verkehrtesten Maßregeln der Regierenden waren unvermögend, den mächtigen Impuls aus früherer Zeit ganz zu hemmen und das Reifen der Früchte, deren Saat unter einem bessern System ausgestreut worden war, zu hindern. So blieb auch das Nationalbewußtsein dasselbe, was es war; die große Vergangenheit warf einen blendenden Schimmer auf die Gegenwart, der über den nahenden Verfall täuschte. Frei und kühn trug der Spanier nach wie vor das Haupt, ungebeugt durch den Druck der Umstände: noch war der edle kastilische Stolz, noch das Bewußtsein von dem hohen Berufe seines Volkes in ihm nicht erloschen und die spanische Geschichte des 17. Jahrhunderts ist noch reich an Zügen eines edlen und unabhängigien Sinnes, die dem nicht entgehen werden, der nur auf sie achten will. Die größte geistige Herrlichkeit ist nicht nothwendig an die Zeit des größten materiellen Wohles gebunden; sie kann, wie auch andere Beispiele zeigen, dessen Verfall überleben oder als Nachblühte auf dessen Trümmern gedeihen. So scheint sich in Spanien die Federkraft des Geistes im Konflikt mit dem äußeren Druck nur gestählt und zu höherem Schwung gekräftigt zu haben. Wenn Kunst und Literatur als treue Spiegelbilder des geistigen Gehalts einer Nation gelten können und dieses wieder den höchsten Maßstab abgibt, um deren höhere oder geringere Blüthe zu beurtheilen, so muß der Zeitraum von den letzten Decennien des 16. bis zu denen des 17. Jahrhunderts für die reichste und glänzendste Periode des spanischen Lebens gehalten werden. Die Regierungen der drei Philippe umfassen das eigentlich goldene Zeitalter der spanischen Literatur, vor allem der Poesie."

Diese hatte in den Romanzencyklen ihre epische Blüthe erlebt, durch Boscan, Garcilaso und deren Mitstrebende ihre lyrische Kunstform erhalten; jetzt kam das Drama an die Reihe und so sehen wir die Dichtkunst in Spanien einen ebenso naturgemäßen Entwickelungsgang befolgen, wie sie ihn vormals in Hellas befolgt hatte. Die Glanzhöhe der dramatischen Kunst trifft in der Geschichte der Völker meistens mit einem gewissen behaglichen Genießen kurz zuvor errungener politischer Größe zusammen. In Hellas nahm das Drama seinen Aufschwung in der Fülle des Ruhmes und der Wohlfahrt, welche durch die Perserkriege erworben worden, in Spanien zur Zeit, als die Nation nach einem Jahrhundert voll gewaltiger Kämpfe und glorreicher Erfolge jetzt wieder mehr bei sich selbst einkehrte und die auswärts errungenen Vortheile zum Schmucke des Lebens in der Heimat verwandte. Auch die Poesie folgte diesem Zuge nach innen und ließ sich, was gewiß von ihrer gesunden Kraft zeugt, durch die in der Fremde gesammelten Erfahrungen, welche ihr in der vorigen Periode einen nachahmenden Charakter verliehen, fernerhin in ihrer nationalen Entwickelung nicht beirren. Sie wandte sich von den ausländischen Mustern zu der reinen Quelle ihrer volksmäßigen Romanzen- und Liederdichtung zurück, um aus dieser die echteste Begeisterung zum Bau einer nationalen Bühne zu schöpfen. Die richtigste Einsicht in das Wesen der dramatischen Kunst und in die Bedingungen, unter welchen allein das Theater eines Volkes mehr sein kann als Neugierdekitzel oder geistlose Spektakelei oder frostige Rhetorik, leitete die spanischen Dramatiker auf den nationalen Boden zurück, von welchem seit Boscan die Poesie abgewichen war. Durch und durch spanisch sollte das Theater werden und wurde es. Im Herzen, in der Anschauungsweise, in der Geschichte der Nation wurzelnd und, wie dereinst in Hellas, mit dem religiösen Kultus enge verschwistert, konnte das spanische Drama, von großen Meistern gepflegt, zu jener beispiellosen Reichhaltigkeit, zu jener Schönheit gelangen, die es in der vorliegenden Periode erlangte, und konnte es eine Theilnahme und Begeisterung im ganzen Volke erwecken, von der wir Deutsche uns kaum einen Begriff zu machen vermögen. Das spanische Theater vereinigte alle geistigen Bedürfnisse der Nation in sich und spiegelte das ganze Leben, das Fühlen, Glauben, Denken und Trachten derselben in lebendigstem Farbenspiele wieder; allein weit entfernt, die gesammte Produktionskraft der Poeten zu absorbiren, gewährte es auch anderen Formen bereitwillig neben sich Raum, Ruhm und Einfluß, vor allen übrigen dem Roman und der Novelle, als deren Meister wir den anerkannten Choragen der 4. Literaturperiode, Cervantes, den alle gebildeten Völker lieben und verehren, begrüßen müssen.

Miguel de Cervantes Saavedra, unbedingt der erlauchteste Genius, den sein Vaterland hervorgebracht hat, wurde im Oktober 1547 zu Alkala

de Henares geboren [1]). Die Stiefschwester des Genies, die Armuth, begleitete ihn getreulich von der Wiege bis zum Sarge und im Schuldgefängnisse entstand der Plan des unsterblichen Werkes, welches Mit- und Nachwelt entzücken sollte. In die Jünglingsjahre eingetreten, bezog Cervantes die berühmte Universität Salamanka, deren studentisches Treiben er in mehreren seiner Werke so ergötzlich dargestellt hat. Hier rührte sich auch zuerst sein Dichtertalent und er dichtete seiner eigenen Aussage zufolge Sonette zu Dutzenden und zahllose Romanzen, die übrigens verloren gegangen. Auch sein Schäferroman »Filéna«, wahrscheinlich zur selben Zeit entstanden, ging verloren. Der junge Poet mußte sich indessen frühzeitig nach einem Stützpunkt im Leben umsehen und trat deßhalb in die Dienste des päpstlichen Legaten Acquaviva, der 1568 nach Spanien gekommen war und mit dem er nach Rom ging. Er scheint jedoch die Gönnerschaft des Prälaten bald satt bekommen zu haben, denn 1571 finden wir ihn schon als Soldaten auf dem spanischen Geschwader, welches von Messina zur berühmten Seeschlacht bei Lepanto auslief. Als einer der Tapfersten focht er am Bord der Galeere, welche das ägyptische Admiralschiff enterte. Dem bereits von zwei Kugeln Verwundeten nahm eine dritte den linken Arm weg. Mit gerechtem Stolze blickte er stets auf diesen Tag des Sieges der Christenheit über den Halbmond (7. Okt. 1571) zurück. Noch in einer seiner spätesten Schriften äußerte er: „Mein Blick fiel auf die öde Fläche des Meeres, das mir die heroische That des heroischen Don Juan d'Austria zurückrief, bei welcher ich mit hohem Soldatenruhm, mannhafter Tapferkeit und hochklopfender Brust, wenn auch auf untergeordnetem Posten, theilhatte am Siege." Später machte Cervantes die Unternehmungen gegen Navarino und Tunis mit und nahm 1575 seinen Abschied. Wie sehr er sich, obgleich nur gemeiner Soldat, die Achtung seiner Vorgesetzten erworben hatte, bezeugten die eifrigen Empfehlungsbriefe, welche ihm Don Juan und der Herzog von Sesa an König Philipp II. mitgaben. Allein gerade diese Empfehlung wurde für ihn die Ursache harter Qualen. Denn als das Schiff, auf welchem er sich zu Neapel nach Spanien eingeschifft, von algierischen Piraten gekapert wurde, wähnten diese, Cervantes müsse den bei ihm gefundenen Schreiben zufolge ein höchst vornehmer Mann sein, weßwegen sie den nach Algier in die Sklaverei Geschleppten mit Mißhandlungen überhäuften, um

---

[1]) Eine vorzügliche Biographie des großen Spaniers gab uns sein Landsmann Ramon Leon Mainez: — »Vida de Miguel de Cervántes Saavedra«, Cádiz 1877. Mainez gesteht (I, 10), daß der Geburtstag des Dichters nicht genau zu bestimmen sei. Nur das wisse man mit Bestimmtheit, daß Cervantes am 9. Oktober des genannten Jahres getauft worden: — »Sabemos con certeza que nacio en Alcalá de Henares en Octobre de 1547, y fué bautizado en la parroquial de dicha ciutad el 9 del mismo mes. Ni sabemos ni podemos afirmar más.«

ein recht hohes Lösegeld für ihn zu erpressen. Seine Schicksale in der Sklaverei, welcher zu entrinnen er fortwährend die kühnsten Pläne aussann und ins Werk setzte, bilden einen wahren Roman. Seine nach Befreiung dürstende Energie wurde so berühmt und gefürchtet, daß der Dey von Algier, Hassan, einmal äußerte: „Will ich meine Hauptstadt, meine Schiffe und meine Sklaven gesichert wissen, so brauche ich bloß diesen spanischen Einarm wohlverwahrt zu halten." Endlich wurde er 1580 mit mehreren Unglücksgefährten von Spanien aus losgekauft und erlebte, wie er selber sagt, die größte Freude, die es auf Erden gibt, die Freude, seine verlorene Freiheit wieder zu gewinnen. In der Heimat angelangt, zwang ihn seine und der Seinigen Armuth, abermals in Kriegsdienste zu treten und die Expeditionen gegen Portugal und die azorischen Inseln mitzumachen. Aber mitten im Lärme der Waffen dichtete er seinen schönen Schäferroman »Galatéa«, der 1584 erschien und den Grund zu seiner literarischen Berühmtheit legte, jedoch keinen höhern Werth beanspruchen kann als den einer gelungenen Nachahmung Montemayors und Gil Polo's. Zu Ausgang des Jahres 1584 vermählte er sich, nachdem er der Soldatenlaufbahn entsagt, mit Catalina de Palacios y Salazar und ließ sich in Esquivias nieder. Genöthigt, aus der Schriftstellerei eine Erwerbsquelle zu machen, wandte er sich dem Theater zu, weil bei dem jetzt immer stärker erwachenden Hange des Volkes zu theatralischen Vergnügungen dramatische Sachen den besten Ertrag versprachen. Nach seiner eigenenAngabe verfasste er binnen wenigen Jahren zwanzig bis dreißig Stücke, die sich einer günstigen Aufnahme zu erfreuen hatten, jedoch bis auf zwei verloren gingen. Diese zwei Dramen sind »El trato de Argel« und »Numancia«. Das erstere ist nur als Schilderung des damaligen Sklavenlebens gefangener Christen in Algier merkwürdig, in der Numancia aber begann Cervantes seine poetische Macht zu entfalten, obgleich das Gedicht als Drama noch entschieden ein Beweis der Kindheit dramatischer Kunst ist. Von bewunderungswürdiger tragischer Wirkung ist die Katastrophe, wo sich ein ganzer Volksstamm, durch alle Phasen des Unglücks und Entsetzens hindurchgeführt, zuletzt in glühend patriotischer Begeisterung unter den Trümmern Numancia's begräbt. Nach langer Unterbrechung kehrte Cervantes später noch einmal zum Drama zurück und dichtete acht wenig beachtete Komödien und neun Zwischenspiele (»Entremeses«), welche letzteren unbedingt das Beste sind, was er im dramatischen Fache hervorgebracht hat. In diesen Possen, unter denen „Das Wundertheater (Entremes del retablo de las maravillas)" und „Die Höhle von Salamanka (Cueva de Salamanca)" als Meisterstücke ihrer Gattung auszuzeichnen sind,[1]) regte sich noch frei und frisch der gottvolle Humor,

[1]) Beide finden sich, nebst zwei weiteren, „Der Scheidungsrichter" und „Der eifersüchtige Alte", deutsch in Schacks „Spanischem Theater", 2 Bde. 1845 (I. 322 ff.).

den Cervantes in seinem Don Quijote und in seinen Novellen der Welt zum besten gegeben hatte. Der Dichter war inzwischen nach Sevilla übergesiedelt, wo ihn eine Stelle bei der Proviantkommission für die indische Flotte nothdürftig nährte. Unter Hunger und Kummer und mannigfachen Bedrängnissen vonseiten unwürdiger Neider schrieb er „Das Leben und die Thaten des sinnreichen Junkers Don Quijote aus der Mancha (Vida y hechos del ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha)", dessen erster Theil 1605 zu Madrid erschien, wohin der Dichter von Sevilla aus gegangen. Die außerordentliche Popularität, welche das Werk erregte, veranlasste einen gewissen Avellaneda, eine Fortsetzung desselben zu liefern, in welchem Machwerk er den Verfasser des echten Don Quijote mit Lästerungen überhäufte. Cervantes rächte sich, wie es ihm ziemte, indem er den zweiten Theil seiner großartigen Dichtung veröffentlichte und durch denselben unwiderleglich darthat, wie unendlich hoch er über seinem Gegner stand. Im Jahre 1613 ließ er sein Novellenbuch (»Novelas ejemplares«) erscheinen, in dessen Vorrede er mit wohlbegründetem Selbstbewußtsein sagt: „Ich bin der Erste, der spanische Novellen schrieb, denn die vielen Dichtungen dieser Art, welche in spanischer Sprache verbreitet wurden, sind fremden Nationen abgeborgt, aber diese hier gehören mir; sie sind nicht nachgemacht, nicht gestohlen: mein Geist hat sie gezeugt, meine Feder hat sie ans Tageslicht gebracht." Ganz unübertrefflich ist die Frische und Sicherheit, womit in vielen Erzählungen dieses Novellenbuches das spanische Volksleben gezeichnet wird, besonders nach der schelmischen und schalkhaften Seite hin.

Alle diese Novellen sind so voll dramatischen Lebens, daß sie für einheimische und ausländische Dramatiker eine äußerst willkommene und vielbenützte Fundgrube von Stoffen abgegeben haben; ihr Witz ist ebenso unerschöpflich und sprudelnd als wohlthuend harmlos und die feinste Menschenkenntniß reicht in ihnen der reichsten Phantasie die leitende Hand. Zwei Jahre darauf setzte er in dem allegorisch-kritischen Gedicht „Die Reise nach dem Parnaß (Viage al Parnasso)" seine Ansichten über das Wesen der Poesie und sein

---

Dieses Werk enthält außerdem verdeutschte Stücke von Alarcon, Lope und Calderon. Ein fünftes Zwischenspiel von Cervantes „Die wachsame Schildwach (La guarda cuidadosa)" hat Dohrn in seiner Sammlung trefflich verdeutschter Dramen von Lope, Tirso de Molina, Alarcon, Moreto und Rojas mitgetheilt („Spanische Dramen", übersetzt von C. A. Dohrn, 4 Bde., 1841—43, II, S. 287). Von sämmtlichen neun Zwischenspielen des Cervantes liegt jetzt eine gelungene Verdeutschung durch Hermann Kurz vor (Rapps „Span. Theater", Bd. 2). Ich erinnere bei dieser Gelegenheit noch an A. W. Schlegels „Spanisches Theater", 2. Ausg. 1845. 2 Bde., durch welches Calderon zuerst in weiteren Kreisen unter uns bekannt geworden. Von Calderon haben bekanntlich auch Richard, Bärmann, Gries, Malsburg, Martin und Eichendorff zahlreiche Stücke übersetzt. Der Calderon-Verdeutscher par excellence ist Gries (Calderons Schauspiele, 1815 fg. 7 Bde.).

Verhältniß zur zeitgenössischen Literatur auseinander. Seine letzte Arbeit war der abenteuerliche Roman „Die Leiden des Persiles und der Sigismunda (Trabajos de Persiles y Sigismunda)", ein Buch voll bizarrer Phantastik, voll toller Wunder und anempfundener Ueberschwänglichkeiten im Genre der Ritterromane.[1]) Cervantes hielt dies ungestalte Produkt seines Alters von allen seinen Werken am höchsten, ganz so, wie oft ein Vater einem verkrüppelten Spätlingssohn den Vorzug einräumt vor den markigen Sprösslingen seiner Jugendkraft. Das beste an dem Buch ist die Widmungsepistel an den Grafen von Lemos, welche der Dichter auf seinem Sterbebette schrieb. Am 23. April 1616 starb er in seinem 69. Lebensjahre. Von seinem Don Quijote, von welchem Bertuch, Tieck, Soltau, Keller und Zoller deutsche Uebersetzungen lieferten, wurden noch bei Lebzeiten des Verfassers an dreißigtausend Exemplare verkauft, ein für jene Zeit unerhörter Absatz. Wie bekannt das treffliche Werk sogleich nach seinem Erscheinen in allen Kreisen Spaniens geworden, beweis't folgende artige Anekdote. König Philipp III. bemerkte eines Tages vom Balkon seines Palastes herab einen Studenten, der in einem Buche lesend am Manzanares lustwandelte, jeden Augenblick innehielt, Luftsprünge machte, mit den Händen kabriolte und in ein schmetterndes Lachen ausbrach. Nachdem der König den jungen Mann eine Weile betrachtet hatte, rief er aus: „Wahrlich, der Student ist ein Narr oder aber er lies't im Don Quijote!" Cervantes hatte es mit seiner weltberühmten Dichtung anfänglich bloß auf die Vernichtung der tollen Romantik abgesehen, welche in den zu einer ungeheuren Masse angeschwollenen Ritterromanen rumorte; aber wie jedes echte Genie im Zerstören zugleich schafft, so that auch er. Er vernichtete den mittelalterlichen Roman und schuf den modernen mit einem und demselben Werke. Sein tiefsinniger Humor konnte sich nicht damit zufriedengeben, die tollen Ausgeburten der Romantik in ihr Nichts zurückzuschleudern, er erweiterte und gestaltete seinen Stoff zu einem Kunstwerke, welches das ungelös'te und unlösbare Räthsel des Menschenlebens zur Anschauung bringt. An die Stelle des Ritters setzte er den Menschen. Die Tragikomödie des menschlichen Daseins, welches zwischen dem Ideal und der Wirklichkeit unabläſſig hin- und herschwankt, spielt sich im Don Quijote vor unsern Augen auf ergreifende Weise ab. Die Phantasie, deren Repräsentant der edle Manchaner, gewinnt bei ihren idealen Unternehmungen allüberall nur Enttäuschungen und Schläge, vor welchen der hausbackene Verstand Sancho Pansa's vergeblich zum voraus warnt. Dem oberflächlichen Leser wird der Don Quijote, welcher das Komische durch alle Grade und Schattirungen hindurch variirt, nur die Lachmuskeln reizen, dem denkenden aber

[1]) Der Persiles findet sich deutsch in A. Kellers und F. Notters Uebertragung der „Sämmtl. Romane und Novellen des Cervantes", Stuttgart 1839.

wird sich das Bewußtsein aufdrängen, daß es sich hier um die Darstellung der ewigen Gegensätze zwischen Geist und Materie, Poesie und Prosa handelt. Dadurch ist der Don Quijote die großartigste Allegorie, die bis jetzt ersonnen worden, und weil diese Allegorie auf der Basis einer vollendet plastischen Schilderung von Spaniens socialen Zuständen damaliger Zeit ruht, ist er zugleich der beste Roman, der je geschrieben wurde, ein unerschöpflicher Schatz der Weisheit und des edelsten Genusses. [1])

Im Drama versuchte sich zugleich mit Cervantes Lupercio Leonardo de Argensola (geb. 1565), älterer Bruder des Historikers dieses Namens, allein erst durch Lope erhielt die spanische Bühne, deren Glanzperiode die zwei ersten Drittheile des 17. Jahrhunderts umfasst, ihre nationale Bedeutung und Form. Die Eigenthümlichkeit der letzteren kurz anzugeben, möchte hier am Platze sein.

Der Hauptbestandtheil der dramatischen Literatur Spaniens ist die Komödie (Comedia), wobei jedoch das Wort Komödie nicht in unserem Sinne genommen werden darf. Denn Komödie hieß bei den Spaniern jedes Drama in drei Akten oder, wie sie es nannten, in Jornadas (Tagestheilen) und in Versen. Die spanische „Comedia" schließt weder das Tragische noch das Komische aus, allein sie lässt weder das eine noch das andere ausschließlich gewähren, sondern sucht beide Elemente zu einer harmonischen Einheit zu verbinden, womit jedoch nicht gesagt sein soll, daß sich diese Elemente in allen Stücken so im Gleichgewichte hielten, daß weder das eine noch das andere jemals vorschlüge. Durch die Mischung der Tragik und Komik entzieht sich die spanische Bühne entschieden den dramaturgischen Gesetzen der Alten, um romantisch zu werden. Die sprachliche Form der Komödie angehend, so ist dieselbe, einzig und allein die hie und da vorkommenden Briefe ausgenommen, die metrische. Hauptversart ist der vierfüßige Trochäus, welcher, als das Versmaß der Romanzenpoesie, eine unvergleich-

---

[1]) „Auf seinem Pegasus, dem magern Rappen
Reit't in die Ritterpoesie Quijote
Und hält anmuthiglich in Glück und Nothe
Gespräche mit der Prosa seines Knappen.
Erst, wie sie blind nach Abenteuern tappen,
Trifft sie der Weltlauf mit gar harter Pfote;
Dann kommt der Scherz als huldigender Bote
Und schüttelt schelmisch ihre Schellenkappen.
Und Liebe webt drein rührende Geschichten;
Verstand der Menschen Sitten, Tracht, Gebärden;
Es gaukelt Phantasie in farb'ger Glorie.
Ich schwör' es, und Urganda selbst soll richten:
Was auch hinfüro mag ersonnen werden,
Dies bleibt die unvergleichlichste Historie!" A. W. Schlegel.

liche Biegsamkeit und dabei eine entschiedene Bevorzugung durch das Volk erlangt hatte. Neben dem trochäischen erscheint, jedoch unendlich viel seltener, der jambische Vers und zwar in Stanzen, in Sonetten, Terzinen, Liras (sechszeilige Reimstrophen) und Silvas (gereimte Jamben ohne strophische Sonderung). Außerdem kommt der Jambus auch als »Verso suelto« (fünffüßiger reimloser Jambus) vor. Zuweilen wird auch die italische Canzonenform angewandt. Daktylische Verse (versos de arte mayor) sind selten. Von den volksmäßigen Liederformen (s. o.) wird häufig Gebrauch gemacht. Ueber die Gattungen, in welche die spanische Komödie zerfiel, ist viel hin und her gestritten, viel Ueberflüssiges gesagt worden. Zur Zeit der Praxis, d. h. zur Zeit der Blüthe des spanischen Theaters, kamen dramatische Gattungsnamen auf, die meist auf ganz äußerlichen Rücksichten fußten und woraus erst später haarspaltende Theoretiker allerlei unbegründete Folgerungen zogen. Man unterschied »Comedias de capa y espada« (Mantel- und Degenstücke), die, wie Schack (II. 96) nachweist, Privatgeschichten aus dem Leben der Gegenwart darstellten und in welchen die Hauptpersonen keinen höheren Rang als den von Kavalieren und Edelleuten hatten, daher auch keines andern Kostüms als des damals in Spanien üblichen bedurften; ferner »Comedias de ruido«, »de teatro« oder »de cuerpo«, deren Aktion aus den Kreisen des Privatlebens heraustrat, deren Personal Könige, Helden, Zauberer u. s. f. abgaben und die ihre Stoffe aus der Geschichte, aus der mittelalterlichen Sage, aus der Legende und Mythologie nahmen. Daß beide Arten vielfach in einander greifen mußten, ist klar. Noch unbestimmter ist die Eintheilung der spanischen Komödie in »Comedias divinas y humanas«, in geistliche und weltliche Stücke, doch können als ersterer Gattung bestimmt angehörend solche angesehen werden, welche Stoffe der biblischen Geschichte oder der kirchlichen Ueberlieferung mit entschieden religiöser Tendenz behandelten, insbesondere also die dramatisirten Legenden (Comedias de Santos). Den Titel »Burlesca« führte eine Komödie, welche einen pathetischen Stoff mit plebejischem Humor parodirte. »Fiesta« hieß, ohne alle Rücksicht auf den Gegenstand und die Behandlungsweise, ein Schauspiel, welches eigens zur Vervollständigung eines Festes bei Hofe gedichtet war. Die »Comedia heroica« ist im Grunde eins mit der »Comedia de ruido«; die Bezeichnung „heroisch" verdankt sie dem Umstand, daß ihre Hauptcharaktere von fürstlichem Range waren. Die »Comedia de figuron« war ein Gattungsname, der erst später aufkam; man begriff darunter Stücke, welche „eine im Karikaturstiel gezeichnete Person zum Mittelpunkte haben und in ihr irgendein Laster oder eine lächerliche Gewohnheit geißeln". Neben der Komödie behauptete auf dem spanischen Theater einen sehr hervorragenden Platz die Gattung der „Autos (Autos", Akte, Handlungen). In früherer Zeit bezeichnete der Name Auto ein dramatisches Gedicht überhaupt, später begriff

man darunter das geiſtliche, auf bibliſche Sage, chriſtliche Allegorie und kirchliche Moral baſirte, mit dem Kultus in engem Verbande ſtehende Schauſpiel. Hauptunterarten deſſelben waren die »Autos sacramentales« (Fronleichnamsſpiele) und die »Autos al nacimiento« (Weihnachtsſpiele), womit auch der Inhalt und das Weſen dieſer Dramen angegeben iſt. Bezugs ihres ſprachlichen und metriſchen Baues folgten ſie ganz den Geſetzen der Komödie. Selten jedoch ſind ſie in Jornadas eingetheilt. Der Aufführung der Komödien und Autos ging gleichſam als Prolog die „Loa (loa", eigentl. Lobgedicht) voran, bald in monologiſcher Form, bald in dialogiſcher als eine Verhandlung zwiſchen den Schauſpielern, gerade in der Art, in welcher in der indiſchen Sakuntala vor Beginn des Stückes der Schauſpieldirektor mit der Primadonna unterhandelt, zuweilen aber auch in erzählender Form auf das Stoffliche des bevorſtehenden Dramas vorbereitend. Die ſprachliche Geſtalt der Loas iſt die metriſche. Die „Zwiſchenſpiele (Entremeses)" dagegen, eine vierte dramatiſche Gattung, ſind bald in Proſa, bald in Verſen geſchrieben. Ihren Namen haben dieſe allerliebſten Poſſen, welche faſt durchgehends einen ſchwankhaften Stoff aus dem Volksleben zu einem kurzen Drama abrunden, daher, daß ſie bei Autos zwiſchen der Loa und dem Auto, bei Komödien zwiſchen den einzelnen Jornadas aufgeführt werden. Gewöhnlich beſchließen Geſang und Tanz das Entremes. Nachmals kamen für derartige Zwiſchenſpiele die neuen Bezeichnungen »Saynetes« und »Mogiganzas« auf, wie auch die Gattungen der »Zarzueles« (Singſpiele), »Tonadillas« und »Follas« ſpäteren Urſprungs ſind.

Es wäre eine Ueberſchreitung der räumlichen Gränzen, welche dieſem Handbuche geſteckt ſind, wollten wir auf die ſceniſche Technik des ſpaniſchen Drama's näher eingehen. Es genügt, zu bemerken, daß dieſe Technik anfänglich eine ſehr rohe war und daß die Träger der theatraliſchen Kunſt, die wandernden Schauſpielerbanden, ſehr viel Zigeuner- und Gaunerhaftes an ſich hatten, wie das in dem Buche „Die unterhaltende Reiſe (viage entretenido)", welches Auguſtin de Rojas Villandrando 1603 herausgab, ſehr ergötzlich und belehrend beſchrieben iſt. [1]) Erſt von der Zeit an, wo in den größeren Städten Schauſpielhäuſer eingerichtet wurden und ſtehende Schauſpielertruppen ſich anſiedelten ſchritt auch das Aeußerliche der Dramatik raſch zur Verfeinerung, zum Pomp und Prunk in Dekoration, Maſchinerie und Koſtümirung fort. Wichtig wurden hierfür, wie für die dramatiſche Literatur und Kunſt überhaupt, die in Madrid in den Jahren 1579 und 1582 eingerichteten

[1]) Rojas zählt folgende acht Gattungen von Schauſpielern und Schauſpielertruppen auf: Bululu, Naque, Gangarilla, Cambaleo, Garnacha, Boxiganga, Farandula. Compañia. — Sehr lehrreich handelt über das ſpaniſche Drama F. Wolf in ſeiner Recenſion des ſchack'ſchen Werkes in den „Blättern für lit. Unterhaltung". Jahrg. 1846—49.

Theater De la Cruz und Del Principe, indem sie den tonangebenden Mittelpunkt des spanischen Schauspielwesens abgaben. Die Vorstellungen dauerten zwei bis drei Stunden lang und bedurften, da sie Sommers um 3 Uhr, Winters um 2 Uhr Nachmittags stattfanden, keiner künstlichen Beleuchtung. Die Autos wurden nicht in den Theatern, sondern auf bretternen Gerüsten im Freien gespielt. Im Jahre 1598 erlitt die Entwickelung der spanischen Bühne eine kurze Unterbrechung, indem der finstere Philipp II. die Einstellung der Schauspiele befahl; allein zwei Jahre darauf gestattete sein Nachfolger Philipp III., von allen Seiten bestürmt, die Wiedereröffnung der Theater. Als eifrigster Patron der dramatischen Literatur und Kunst benahm sich Philipp IV., welcher in seinem Palast Buen Retiro vor den Thoren Madrids eine Hofbühne errichtete und das Dekorations-, Maschinen- und Kostüm-Wesen durch den Italiener Cosme Loti aufs prachtvollste einrichten ließ. Den dramatischen Dichtern wie den Literaten überhaupt erwies sich dieser kunstliebende und verschwenderische König als gnädiger und freigebiger Gönner, was freilich alles ist, was sich zu seinem Lobe etwa sagen lässt.

Hatte sich in Cervantes' Novellistik ironische Opposition gegen die Romantik geltend gemacht, so gelangte jetzt diese durch Lope auf der spanischen Bühne zur unumschränkten Geltung, um von da ab der ganzen Literatur Spaniens ihren charakteristischen Stempel aufzudrücken.

Lope Felix de Vega Carpio wurde am 25. November 1562 zu Madrid geboren. Er war eine Art Wunderkind, das schon im fünften Jahre spanisch und lateinisch zu lesen verstand und von seinen Kameraden gegen selbstverfertigte Gedichte Spielsachen eintauschte. Er selbst erzählt, er hätte mit dem Sprechen zugleich das Dichten gelernt, und schon in seinem elften Jahre fing er an Komödien zu schreiben. Der Verlust seiner Eltern und die Armuth führten den noch sehr jungen Lope in Kriegsdienste und es ist höchst wahrscheinlich, daß er, obgleich erst zwölf Jahre alt, eine Expedition nach der Nordküste Afrika's mitmachte. Mit Hilfe der Unterstützung vonseiten einer reichen Base und des Bischofs von Avila Geromino Manrique widmete er sich hierauf den Wissenschaften und studirte vier Jahre lang auf der Universität zu Alkala, wo er Baccalaureus wurde und in den geistlichen Stand getreten wäre, wenn ihn nicht, wie er in einer seiner Episteln sagt, „die Liebe dergestalt geblendet hätte, daß er alles übrige vergaß". Diese seine erste Liebe, von welcher er, im Alter von siebzehn Jahren nach Madrid zurückgekehrt, befallen worden, nahm ein baldiges und trauriges Ende, indem seine Erwählte, Marfisa, gezwungen ward, einen alten reichen Advokaten zu heiraten, eine Katastrophe, die, wie ich glaube, ziemlich regelmäßig in dem Leben eines jeden Poeten vorkommt. Indessen wußte Lope sich zu trösten, indem er sich mit einer jungen madrider Donna, Dorothea geheißen, deren

Gemahl auf Reisen gegangen, in eine an bunten Abenteuern reiche Liebesintrige einließ. Diese Abenteuer endigten damit, daß sich Lope genöthigt sah, abermals Kriegsdienste zu nehmen und zwar auf der Armada, welche im Jahre 1588 Philipp II. unter dem Kommando des Herzogs von Medina-Sidonia zur Eroberung von England abschickte. Man vermuthet, daß der Dichter während dieser Seefahrt sein schönes episches Gedicht »La Hermosura de Angelica« geschrieben habe. Nach der gänzlich verunglückten Expedition kehrte Lope mit den Trümmern der Armada nach Spanien zurück und scheint nach kurzem Aufenthalt in Sevilla und Toledo sein früheres Dienstverhältniß als Sekretär des Herzogs von Alba in Madrid wieder aufgenommen zu haben. In diese Zeit fällt auch seine Verheiratung mit Isabel de Urbina. In Folge eines Duells, in welchem er seinen Gegner tödtlich verwundete, aus Kastilien verbannt, irrte er sieben Jahre lang unstät umher. Seine Frau starb, von den Widerwärtigkeiten des Exils aufgerieben. Um das Jahr 1595 war ihm die Rückkehr nach Madrid ermöglicht, woselbst er bei verschiedenen großen Herren Sekretärdienste verrichtete. Er verehelichte sich jetzt mit Juana de Guardia, welches Verhältniß er in einem seiner poetischen Briefe als ein sehr glückliches schildert. Allein frühzeitiger Tod raubte ihm die geliebte Gattin und seinen ältesten Sohn, was so niederschlagend auf den Dichter wirkte, daß er, wie er erzählt, „den eiteln Glanz der Welt verließ und Priester wurde". 1609 las er seine erste Messe. Seine Priesterschaft that jedoch seiner dichterischen Thätigkeit keinen Abbruch, wie denn seine Arbeitskraft mit den Jahren eher wuchs als nachließ. Sein Ruhm hatte jetzt in Spanien eine Höhe erreicht, welche an Abgötterei gränzte; nicht minder huldigte ihm das Ausland und Italiener reis'ten einzig in der Absicht nach Spanien, »il famosissimo poeta spagnuolo« kennen zu lernen. Wenn er über die Straße ging, versammelte sich das Volk, um ihn anzustaunen, und sogar der König blieb vor dem ihm begegnenden Dichter ehrfurchtsvoll stehen, um ihm seine Bewunderung zu bezeugen. Seine lyrischen, epischen, dramatischen und novellistischen Werke bildeten in dem unermesslichen Ländergebiete der spanischen Monarchie die Lieblingslektüre und seine Beherrschung der Bühne war eine unbedingte. Natürlich rief so hoher Ruhm bitteren Neid wach und es fehlte nicht an scharfen kritischen Angriffen. Besonders boshaft erwies sich gegen Lope der geistreiche Gongora, dessen wir weiter unten zu gedenken haben werden. Lope jedoch ertrug die Machenschaften seiner Gegner mit vielem Gleichmuth und sprach, als Mensch weit toleranter denn als Poet, inbetreff derselben das schöne Wort: „Ich liebe, die mich lieben; aber ich hasse nicht, die mich hassen." Im Jahre 1618 erhielt er die Sinekure eines apostolischen Protonotars beim Erzstift Toledo. Gesättigt von Ruhm, aber fortdichtend bis zur letzten Stunde, starb Lope de Vega, „das Wunder der Natur", „der

Phönix Spaniens", dreiundsiebzig Jahre alt am 21. August 1635 zu Madrid. Sein Leichenbegängniß war das großartigste, welches je einem Dichter zutheil ward. Sein Zögling, der Dramatiker und treffliche Novellist Montalvan (st. 1638) setzte ihm ein literarisches Denkmal (»Fama posthuma à la vida y muerte del Doctor L. d. V. C. 1636«) und der Engländer Lord Holland beschrieb sein Leben (Some account of the life and writings of L. d. V. C. 1806). Beachtenswerth sind auch Enks Studien über den großen Spanier (1838).

Lope rechtfertigt schon durch seine stupende, sprichwörtlich gewordene Fruchtbarkeit seinen Ehrennamen »monstruo de naturaleza«. Er ist als der größte Polygraph, als der fruchtbarste Dichter alter und neuer Zeit anerkannt und man hat berechnet, daß er 21,316,000 Verse geschrieben habe. Die »Colleccion de las obras sueltas«, 1776 ff., enthält in 21 Quartbänden seine historischen Epen, seine Episteln, Satiren, lyrischen Gedichte, Eklogen, komischen Erzählungen, Novellen und Romane. Eine zweite Sammlung bilden die dramatischen Werke, von denen jedoch bei weitem nicht alle gedruckt worden sind. Er erwähnt in einer seiner Episteln, daß die Masse seiner gedruckten Schriften, wie groß sie auch ist, doch unbedeutend sei, verglichen mit der Masse der ungedruckten. Seiner eigenen Angabe zufolge hat er 1500 Komödien (im spanischen Sinne) gedichtet; Montalvan gibt die Zahl von 1800 Komödien an und außerdem 400 Autos, während man über die Anzahl der Loas und Entremeses gänzlich ungewiß ist [1]). Lope versichert, und wir haben keinen Grund, dieser Versicherung zu mißtrauen, daß er zu hundertmalen eine Komödie binnen vierundzwanzig Stunden begonnen und vollendet habe, was erhöhtes Erstaunen erregt, wenn man bedenkt, daß eine solche Komödie etwa 3000 Verse enthält und meist in den schwierigsten Maßen und Reimverschlingungen sich bewegt. Es liegt auf der Hand, unter dieser ungeheuren Masse von poetischen Werken mußte sich viel Mittelgut, ja geradezu höchst Bedeutungsloses oder gar Monströses vorfinden, aber wenn dieses beständig flutende Meer der Hervorbringung eine Menge Kiesel an den Strand warf, so setzte es gewiß auch nicht minder viele Perlen ab, und wenn Lope oft einzig und allein von schnellfingriger Industrie, die ihres klingenden Lohnes sicher war [2]), zum Dichten sich bestimmen ließ, so war doch noch öfter seine Seele von der Glut echten Schöpfungsdranges angehaucht.

Lope hat sich selbst eine Art von Dramaturgie zusammengereimt in dem halb ernsthaften, halb burlesken Gedicht „Neue Kunst, Komödien zu verfassen"

[1]) Das Titelverzeichniß der lope'schen Dramen s. b. Schack, II. 691.

[2]) Nach Montalvans Angaben, die freilich nicht immer genau und glaubwürdig sind, hat Lope für seine Komödien 80,000 Dukaten und für seine Autos 6000 Dukaten Honorar erhalten.

(Arte nuovo de hacer comedias), dessen Quintessenz sich in der Stelle zusammenfasst: „Die wahre Komödie hat wie jede Gattung der Poesie ihren bestimmten Zweck und dieser ist, die Handlungen der Menschen nachzuahmen und die Sitten des jedesmaligen Jahrhunderts zu malen; von der Tragödie unterscheidet sich die Komödie dadurch, daß sie niedere und plebejische Handlungen darstellt, die Tragödie aber hohe und königliche.“ Man sieht hieraus, wie unbestimmt Lope die Theorie seiner Kunst fasste. In einem anderen Werke sagt er, daß er die (antiken) Kunstgesetze des Drama wohl kenne, allein es unmöglich gefunden habe, sie auf der spanischen Bühne in Anwendung zu bringen. Von einer theoretischen Einsicht in das Wesen romantischer Poesie und Dramatik ist bei ihm überall keine Rede, allein er traf als Praktiker das Rechte; sein regelloser Instinkt ließ ihn finden, was der durch und durch romantische Sinn des Volkes begehrte und was demnach den Forderungen der Romantik selbst angemessen war. In jeder Fiber Spanier und Christ, d. h. orthodoxer, ja unbändig fanatischer Katholik, hat er die spanische Nationalität dramatisch zur füllereichsten, klarsten und glänzendsten Anschauung gebracht. Aus der endlosen Reihe seiner Schöpfungen klingt durchweg der Nationalton bald stolz und erhaben, bald zärtlich und melodisch, oft aber auch grell und zurückstoßend heraus. Greifen wir z. B. aus der Masse seiner über alle nur denkbaren Stoffe der biblischen und profanen, der allgemeinen und spanischen Sage und Geschichte, der Mythologie, des häuslichen und bürgerlichen Lebens, über alle Leidenschaften, Affekte, Sitten, Beschäftigungen, über alle möglichen tragischen und komischen Situationen sich verbreitenden Stücke eines der besten heraus und wir werden für diesen Satz den vollwichtigsten Beweis erhalten. Ich meine das Trauerspiel »La Estrella de Sevilla«, von welchem Zedlitz, wie bekannt, eine gute deutsche Bearbeitung geliefert hat. Der Inhalt und Gang dieses Stückes ist folgender: König Sancho hat in Sevilla die Schwester des Bustos Tabera, Estrella, erblickt und rühmt seinem Günstling Arias die Schönheit derselben, indem er ihm befiehlt, zur Einleitung eines Verhältnisses den Bustos Tabera herbeizuholen. Der König ernennt diesen zum Alkalden von Sevilla, was aber Bustos bescheiden ablehnt, worauf ihn der König über seine Familienverhältnisse befragt und sich erbietet, für Estrella eine passende Partie auszumitteln. Bustos geht, trifft seine Schwester im Gespräche mit ihrem Geliebten Ortiz und theilt diesem das Vorhaben des Königs mit. Arias, der als Kuppler des Königs erscheint, wird stolz abgewiesen, allein es gelingt ihm, eine Sklavin zu bestechen, welche verspricht, den König nächtlicher Weile in das Schlafgemach der Donna zu führen. Der König wird wirklich von der Sklavin in das Haus gelassen, allein der heimkehrende Bustos trifft ihn in der Dunkelheit auf dem Flur und zieht alsbald das Schwert. Um sich zu retten, gibt sich der König zu er-

kennen. Buſtos verweiſ't ihm ſein ehrloſes Beginnen und entläſſt ihn, ſtößt aber die Sklavin nieder. Der König ſinnt auf Rache und Arias ſchlägt ihm vor, den Buſtos tödten zu laſſen. Der König geht darauf ein, läſſt den durch Tapferkeit und Loyalität berühmten Ortiz rufen und gibt ihm den Befehl, auf der Stelle den Caballero, deſſen Namen er ihm auf einem verſiegelten Blatte zurückläſſt, zum Zweikampf zu fordern und zu tödten. Ortiz öffnet das Blatt und nach einem verzweiflungsvollen Seelenkampfe entſchließt er ſich, ſeinen Freund, den Bruder ſeiner Geliebten zu tödten, „weil ja Gehorſam gegen die Befehle des Königs die erſte Vaſallen- und Ritterpflicht iſt". Während der Zweikampf ſtattfindet, erwartet Eſtrella den Geliebten mit aller Glut ſpaniſcher Liebe. Da bringt man ihr den Leichnam des Bruders und zugleich die Kunde, daß ihr geliebter Ortiz der Mörder ſei. Dieſer wird, um den Schein zu retten, verhaftet. Eſtrella erſcheint, nachdem ſie ſich von dem erſten Wahnſinn des Schmerzes erholt, vor dem König und klagt um Blutrache gegen den Mörder ihres Bruders. Ortiz lehnt im Kerker die Rettung ab, welche ihm Arias auf des Königs Befehl anbietet. Da erſcheint Eſtrella, welcher der König den Schlüſſel zum Kerker gegeben, und will den Geliebten zur Flucht bereden. Ortiz verweigert die Flucht und kann ſeine That weder beklagen, noch kann Eſtrella dieſe That tadeln, „denn ſie war ja von der Unterthanenpflicht geboten". Inzwiſchen hat der König ſeine Handlungsweiſe zu bereuen angefangen und will die Alkalden zu einem milden Spruche gegen Ortiz ſtimmen, allein dies miſſlingt. Da begnadigt der König den Mörder aus eigener Machtvollkommenheit, und weil Eſtrella betheuert, ſie könne ſich nie mit Ortiz vermählen, beſchließt dieſer, in den Moriſkenkrieg zu ziehen, um ſeinem Leben ein Ende zu machen, und mit dem Lebewohl der Liebenden auf immer ſchließt das Stück. Das Lebensglück von drei Menſchen um einer königlichen Laune willen zerſtört und das ſo hingenommen, als ob es ganz in der Ordnung wäre — echt ſpaniſch, echt romantiſch das! Aber alle die blendenden Vorzüge Lope's treten in dieſem Drama hervor: Fülle und Beweglichkeit der Phantaſie, hinreißende Diktion, harmoniſcher und graziöſer Versbau, Klarheit der Sprache, prägnante Charakteriſtik, Glut der Empfindung und Tiefe des Pathos, wundervoll pſychologiſche Erforſchung des Menſchenherzens, echt romantiſche Verherrlichung des Frauenthums und am rechten Orte angebrachter flügelkräftiger Witz. Dagegen treffen wir, nicht in dem genannten Stücke, aber vielfach anderwärts, auch ſehr hervorragende Mängel: geſpreizte Gefühlsſophiſtik, raffinirt künſtliche Dialektik, übertriebene Metaphernjagd, leeres Antitheſenſpiel und endlich, beſonders in den geiſtlichen Komödien [1]), jene orthodox-

[1]) In Lope's und den geiſtlichen Komödien Spaniens überhaupt treten, was uns ſchon einen Begriff von dem Weſen dieſer allegoriſchen Stücke gibt, am häufigſten als

chriſtliche Bornirtheit, Unfreiheit und Inhumanität, die nur zu ſehr geeignet iſt, uns Menſchen moderner, auf den Hellenismus baſirter Bildung die Freude an Lope und den meiſten ſpaniſchen Dramatikern ganz zu vergällen. Man kann es noch hinnehmen, wenn Lope, von ſpaniſchem Nationalhaß beſeelt, in ſeinem Epos »Dragontea« den engliſchen Seehelden Francis Drake, den Beſieger der unüberwindlichen Armada, als hölliſchen Drachen und Werkzeug des Teufels darſtellt und mit Schmähungen der roheſten Art überhäuft; allein ſelbſt der objektivſte Menſch unſerer Tage wird ſich mit Ekel von Stücken wegwenden, wie z. B. das lope'ſche »El niño inocente de la Guardia« eins iſt, in welchem der Dichter mit wahrhaft infernaliſchem Fanatismus die Vertilgung der Juden predigt.

Lope ſtand mit ſeiner Thätigkeit für die nationale Bühne nicht allein. Sehr viele ſeiner Zeitgenoſſen wetteiferten mit ihm in dramatiſcher Thätigkeit. Wir führen jedoch von dieſen Dichtern, deren Wirkſamkeit zum Theil noch in eine ſpätere Zeit hineinreicht und für welche insbeſondere das Theater zu Valencia einen Mittelpunkt abgab, nur die bedeutenderen an, als da ſind: Franciſco Tarrega, Gaſpar Aquilar, Guillen de Caſtro (geb. 1569 zu Valencia, geſt. 1631), der Dichter des berühmten hiſtoriſchen Schauſpiels »La mocedades (Jugendthaten) del Cid«, deſſen Grundlage die herrlichen Volksromanzen von dieſem Nationalhelden ſind; ferner Miguel Sanchez (Verfaſſer des höchſt anmuthigen Intrikenſpiels »La guardia cuidadosa«), Mira de Meſcua, Luis de Belmonte, Felipe Godinez, Luis Velez de Guevara (ſt. 1644), der mehr als vierhundert Stücke gedichtet, aber größeren Ruhm gewonnen hat durch einen komiſch-ſatiriſchen Roman, „Der hinkende Teufel (el diablo cojuelo)"; weiter Diego Ximenes de Enciſo, vor allen ſeinen Landsleuten ausgezeichnet durch dramatiſche Charaktermalerei, welche er vornehmlich in den hiſtoriſchen Dramen »El principe Don Carlos« und »La mayor hazaña de Carlos V.« glänzend entfaltete; dann Tirſo de Molina (eigentlich Gabriel Tellez geheißen, geb. um 1570, geſt. 1648 als Prior des Kloſters Soria), der an Fruchtbarkeit nur Lope wich und ſowohl im komiſchen als im tragiſchen Fache je

---

Perſonen auf: Die Weisheit, die Allmacht, die göttliche Liebe, die Gnade, die Gerechtigkeit, die Barmherzigkeit, die Seele, die Willkür, der Stolz, der Neid, die Eitelkeit, der Gedanke, die Unwiſſenheit, der Glaube, der Zweifel, die Thorheit, der Troſt, die Hoffnung, die Kirche, der Götzendienſt, die Sünde, der Eifer, das Geſetz, das Judenthum, der Koran, Chriſtus in allerlei Metamorphoſen, die Madonna, der Teufel, die Finſterniß, das Licht, der Atheismus, die Ketzerei, die Sakramente, die Natur, die Welttheile, der Schlaf, der Traum, die Zeit, der Tod, die Elemente, die Jahreszeiten, die fünf Sinne, die Pflanzen, die Patriarchen, Propheten, Apoſtel, die Engel und Heiligen. — Ich werde bei Beſprechung Calderons, als des Vollenders des Auto, den Inhalt und Gang eines ſolchen Stückes mittheilen.

ein Meisterstück lieferte, nämlich in erster Beziehung den »Don Gil de la calzas verdes«, in letzter den »Burlador de Sevilla y convidado de piedra«, die erste und bis jetzt beste Bearbeitung der Don Juan-Sage, da Byrons gleichnamiges Gedicht von ganz modernen Gesichtspunkten ausgeht und demnach hier nicht in Betracht kommen kann; auch gilt Tirso's geistliches Schauspiel »El condenado por desconfiado« (welches die bizarre Idee durchführt, daß ein äußerst tugendhafter Eremit um seiner Zweifel an Gottes Barmherzigkeit willen in die Gewalt des Teufels und in die Verdammniß geräth, während einem ganz scheusäligen Verbrecher um seines festen Glaubens willen die göttliche Gnade und Seligkeit zutheil wird) vielen für das beste Stück dieser Gattung spanischer Poesie. Endlich ist hier noch höchst ehrenvoll zu erwähnen Juan Ruiz de Alarcon, der in der mexikanischen Stadt Tasko geboren wurde, 1639 starb und den »Tejedor de Segovia« gedichtet hat, von welchem der Uebersetzer und Beurtheiler Schack mit vollstem Rechte sagt: „Die Genialität der Erfindung, das hinreißende Interesse der Situationen, die Sicherheit und Lebendigkeit der Charakteristik und die poetische Glut, die alle Theile beseelt, sichern diesem Drama einen Platz unter den größten Meisterwerken der Dichtkunst." Alarcon, der auch das zweitbeste spanische Lustspiel »La verdad sospechosa« schrieb, ist in Spanien wenig bekannt, obgleich er keinem Bühnendichter seiner Nation nachsteht, und seine besten Werke wurden noch bei seinen Lebzeiten schändlicher Weise unter andern Namen gedruckt, worüber er sich in Worten beklagt, die ein hochsinniges Gemüth kundgeben. Der spanische Kritiker Ochoa sagt mit Bezug auf Alarcon ganz gut: „Es gibt Talente, die kein Glück haben; das ist eine Thatsache, welche die Vernunft nicht erklärt, welche jedoch die Erfahrung alle Tage mit schmerzlichem Eigensinne bewahrheitet."

Wenn aber durch Lope und die soeben genannten Dichter dem nationalen Schauspiel der erste Rang unter den Schöpfungen der spanischen Literatur gesichert wurde, so geschah dies keineswegs ohne Opposition. Die Gelehrten und Halbgelehrten erhoben ein großes Geschrei gegen die Regellosigkeit und Willkür dieser Art von Poesie und empfahlen die Befolgung der aus den Alten und ihren italischen Nachahmern abstrahirten Regeln der Poetik. Artieda, Cascales, Mesa, Figueroa machten sich als Kämpfer für die Klassik einen Namen, ohne jedoch das Urtheil und den Geschmack der Nation irreleiten zu können. Gefährlicher für die nationale Entwickelung der Literatur wurden die Bemühungen der sogenannten „Kultos" oder Kulturianer. Der höchst begabte Dichter Louis de Gongora de Argote (1561—1627), welcher sich in seiner Jugend durch burlesk-satirische wie durch naive und pathetische im Nationalstil gedichtete Lieder sehr hervor gethan hatte, suchte nämlich, von Originalitätssucht und Neid gestachelt, eine neue Richtung in der Poesie zu eröffnen. Diese neue Richtung bestand in dem sogenannten »Estilo culto«

oder »Cultismo«, in dem verfeinerten Stil, d. h. in einer abenteuerlich verschnörkelten Ausdrucksweise, in einer krankhaft überspannten Phantastik, in Verquickung des Stoffes mit allerlei mythologischem Flitter, in Herbeiziehung hohlbäuchiger Gelehrsamkeit, kurz in all der Verzerrung und Uebertreibung, in all dem Ungeschmack, womit im 17. Jahrhundert, wie wir oben sahen, Italien von den Marinisten heimgesucht wurde. Wie alles Einfältige und Abgeschmackte gewann sich auch der Kultismus bald viele Anhänger, obgleich ihm der Beherrscher der gleichzeitigen Literaturperiode selbst, Lope, mit scharfen Waffen des Spottes entgegentrat. [1]) Freilich kokettirten Literaten von bedeutendstem Rufe mit den Kultos, wie dies Francisco de Quevedo y Villegas (1580—1645) that. Quevedo war ein Talent ersten Ranges, einer der vielseitigsten und fruchtbarsten Autoren aller Zeiten. Bereits mit fünfzehn Jahren Doktor der Theologie, hatte er auf spanischen und italischen Hochschulen die todten und lebenden Sprachen sich zu eigen gemacht und alle Wissenschaften studirt. So voll Herz als Geist, mit der Spitze des Degens den Angriffen entgegentretend, welche ihm seine unerschöpflichen Sarkasmen zuzogen, bald elend, bald mit Ehren überhäuft, bald aus seinem Vaterlande vertrieben, zweimal Gesandter und zweimal in den Kerker geworfen, wo er lange schmachtete, wie Hiob dahin gebracht, von Almosen zu leben und sich selbst die Schwären auszubrennen, die seinen Körper bedeckten, fand Quevedo mitten in den Unruhen eines solchen Lebens Mittel, ebenso viele Stunden den Musen zu widmen, als ob er in der ruhigen Zurückgezogenheit eines Mönches gelebt hätte. Seine veröffentlichten Werke hat man auf 48,000 Seiten berechnet und diese Masse erscheint noch klein im Vergleich zu den unveröffentlichten, da Quevedo's Verleger behauptete, es sei nur der zwanzigste Theil dessen, was jener geschrieben, gedruckt worden. Quevedo schrieb in Versen und Prosa und seine Werke durchlaufen die ganze Stufenleiter schriftstellerischer Thätigkeit vom zotenhaften Epigramm an bis hinauf zum asketischen Sermon. Sein Ruhm war zu seinen Lebzeiten ganz überschwänglich und Lope nannte ihn nach der hyperbelhaften Weise des Südens „die Zierde des Jahrhunderts, den ersten aller Dichter, den Fürsten der Lyriker". Für die Nachwelt besteht sein unbestreitbares Verdienst in seinen kleinen boshaft-satirischen Liederchen, in dem in Prosa geschriebene satirischen Werke „Träume (Sueños)" und in dem klassischen Bettler- und Schelmen-Roman »El gran Tacaño«, welchen wiederholte Uebersetzungen auch in Deutschland

[1]) Besonders im »Laurel de Apolo«. In den Schlußversen eines Sonettes, welches er ganz im Kultostil geschrieben, verhöhnt er den gongorischen Gallimatthias ganz köstlich, indem es da heißt: „Verstehst du, mein Freund, was ich eben sagte?" — „Warum sollte ich es nicht verstehen!" — „Ei, du lügst, mein Freund, denn ich, der ich es sage, verstehe es selber nicht."

heimisch machten. An Quevedo als Lyriker lassen sich noch zwei ausgezeichnete Dichter dieser Gattung und dieser Periode anreihen: Estevan Manuel de Villegas (1595—1669), der seine erste Gedichtesammlung unter dem Titel „Köstlichkeiten (Delicias)" 1618 und hierauf eine vermehrte Sammlung unter dem Titel „Liebelieder (Las Eroticas)" 1620 herausgab, welche ihrem Verfasser durch Zartheit, Süße und Wohllaut den Titel des spanischen Anakreon eintrugen und sichern; dann Francisco de Rioja (st. 1659), dessen Silvas und Sonette eine wohlthuende Wärme und Innigkeit der Empfindung athmen.

Die Bemühungen der pseudoklassischen Kritik und des Kultismus, von denen besonders die ersteren im 18. Jahrhundert ihre Früchte tragen sollten, vermochten zu dieser Zeit keine nachtheilige Wirkung zu üben und konnten der Entwickelung der nationalen Literatur, wie sie sich durch die Dichtergeneration vollbrachte, deren Chorführer Calderon war, keinen Abbruch thun.

Pedro Calderon de la Barca wurde am 17. Januar 1600 zu Madrid geboren und zwar aus einem Geschlechte, dessen ursprünglicher Sitz in eben demselben Thale der Gebirge von Burgos lag, aus welchem auch Lope's Eltern stammten. Nachdem er auf der Jesuitenschule seiner Vaterstadt vorgebildet worden, bezog er noch sehr jung die Universität zu Salamanka, wo er Mathematik, Philosophie und Jurisprudenz studirte. Im Alter von dreizehn Jahren schrieb er sein erstes Schauspiel, und bevor er das neunzehnte erreichte, war sein Ruf auf der spanischen Bühne schon fest begründet. Mit fünfundzwanzig Jahren trat er aus Neigung in den Soldatenstand und diente als solcher in Italien und in den Niederlanden. König Philipp IV., der an den Schauspielen des Dichters Gefallen gefunden hatte, berief ihn aus dem Feldlager an den Hof, wo er mit der Komposition und Direktion der „Fiestas" beauftragt ward, welche mit großem Pomp im Palaste Buen Retiro aufgeführt wurden. Die Anerkennung seiner dichterischen Verdienste war, wie ich schon angedeutet habe, eine sehr frühzeitige und sein großer Vorgänger Lope sagte bereits im Jahre 1630 von ihm, er werde das Höchste »en estilo poetico« erreichen. Sein Leben verfloß gleichförmig und ruhig. Im Jahre 1637 in den Ritterorden von Santiago aufgenommen, war er im Dienste des Hofes fortwährend dramatisch und dramaturgisch thätig und galt viel bei dem Könige, welcher ihm, nachdem Calderon 1651 in den geistlichen Stand getreten, verschiedene Pfründen zutheilte, so daß der Dichter nicht nur sorgenfrei, sondern auch genüßlich leben konnte. Seiner dramatischen Fruchtbarkeit that seine Priesterschaft ebenso wenig Eintrag, als dies bei Lope der Fall gewesen war. Er starb am 25. Mai 1681 mit Hinterlassung eines beträchtlichen Vermögens, welches er einer geistlichen Kongregation vermachte, deren Mitglied er 1663 geworden war. Seinem Bio

graphen Vera-Taſſis zufolge hat Calderon mehr als hundert Autos, mehr als hundert und zwanzig Komödien, ferner hundert Saynetes, zweihundert Loas und eine zahlloſe Menge von Canzonen, Ottaven, Sonetten und Romanzen gedichtet. Die genannten Zahlenbeſtimmungen dürften indeſſen einigermaßen zu beſchränken ſein. Wie außerordentlich hoch Calderon von ſeinen Zeitgenoſſen geſtellt wurde, bezeugt Vera-Taſſis, indem er ihn nennt „das Orakel unſeres Hofes und den Neid der Fremden, den Vater der Muſen, den Luchs der Gelehrſamkeit, das Licht der Bühnen, die Bewunderung der Menſchen, den Fürſten der kaſtiliſchen Dichter, welcher Griechen und Römer in ſeiner geweihten Poeſie wieder aufleben ließ; denn er war im Heroiſchen gebildet und erhaben, im Moraliſchen gelehrt und ſpruchreich, im Heiligen göttlich und ſinnvoll, im Erotiſchen edel und ſchonend, im Scherzhaften witzig und lebendig, im Komiſchen fein und angemeſſen; er war ſanft und wohlklingend im Vers, groß und zierlich in der Sprache, gelehrt und feurig im Ausdruck, ernſt und gewählt in der Sentenz, gemäßigt und eigenthümlich in der Metapher, ſcharfſinnig und vollendet in den Bildern, kühn und überzeugend in der Erfindung, einzig und ewig im Ruhm". Wären wir Spanier des 17. Jahrhunderts, ſo könnten wir dieſe Lobrede, etwa mit Ausnahme des ganz ſchiefen Paſſus vom Wiederaufleben laſſen der Griechen und Römer durch Calderon, unbedenklich unterſchreiben; allein wir, das ſkeptiſche, nach Freiheit ringende Geſchlecht des 19. Jahrhunderts, ſehen uns den Dichter etwas unbefangener an.

Calderon iſt ohne Frage das glänzendſte dichteriſche Talent, welches der Katholicismus hervorgebracht hat, er iſt der katholiſche Dichter par excellence. Ein deutſcher Kritiker hat ihn trefflich charakteriſirt mit den wenigen Worten: „Calderon hat allen Widerſpruch, alle Gedankenloſigkeit, wie auch den ganzen blüthenvollen Reichthum der katholiſchen Phantaſie zu ihrer edelſten Form erhoben" [1]). Ja, ich möchte noch weiter gehen und ſtatt Katholicismus ſetzen Chriſtlichkeit, ſtatt katholiſcher Dichter chriſtlicher Dichter par excellence; denn mit ſolcher blendenden Pracht, wie er es gethan, wußte ſonſt keiner das chriſtliche Dogma von der Nichtigkeit des Irdiſchen zu umkleiden, keiner auch hat mit ſo verlockender, in Verzückungen ſchwelgender Anſchauung und Stimmung die chriſtliche Negation des Lebens geprieſen, keiner hat ſo eindringlich gepredigt, daß Menſch ſein ſterben heiße, daß das Leben ein böſer Traum, das Daſein die größte Krankheit ſei. Calderon

[1]) J. Schmidt in ſeiner „Geſchichte der Romantik", wo Bd. I. S. 244—290 Calderon beſprochen wird. Vgl. auch außer den Urtheilen der beiden Schlegel, Val. Schmidts, Schacks und anderer die noch weniger bekannten von Fr. Zimmermann („Zur Geſchichte der Poeſie" 1847, S. 1—138), von Fr. Raumer („Hiſt. Taſchenbuch", neue Folge, Jahrg. 3, S. 222 ff.) und von K. Immermann („Deutſche Pandora" Bd. 3).

ſieht nichts, durchaus nichts, weder Welt noch Menſchen noch Zeiten mit menſchlich freiem Auge an, ſondern alles durch die grünen, gelben, blauen, rothen und ſchwarzen Gläſer der chriſtlichen Glaubensbrille. Daher bei ihm die übermenſchlichen himmelhohen Tugenden und die höllentiefen Laſter, daher das beſtändige Schwanken zwiſchen unmöglichen Extremen, daher das phantaſtiſche, an Narrheit gränzende und doch auch wieder proſaiſch konventionelle Fangballſpielen mit dem romantiſchen Ehrenbegriff [1]), daher endlich die glaubenstolle Wuth und brennende Grauſamkeit, womit Andersdenkende geſchmäht und verfolgt werden. Ich brauche als Beleg für das Geſagte, namentlich für das Zuletztgeſagte, nur den Auto »El santo rey Don Fernando« anzuführen, in welchem das Verbrennen des Albigenſer ganz dithyrambiſch geprieſen wird und der »santo rey« bei dieſem ſo heiligen und ruhmwürdigen Werke ſelber Hand anlegt. Wo die Poeſie, wie ſie es bei Calderon nur allzu oft thut, bei dem finſterſten Zelotismus in die Schule geht, da iſt es mit ihrer höchſten Beſtimmung vorbei, in abſoluter Freiheit Schönes zu ſchaffen.

Calderon übernahm die Herrſchaft der ſpaniſchen Bühne aus Lope's Händen und führte ſie in der von ſeinem Vorgänger gehandhabten Manier fort. Er ſuchte und fand ſeinen Ruhm nicht in originellen Neuerungen, ſondern in der künſtleriſchen Vervollkommnung und Vollendung des bereits Vorhandenen und von dem Geſchmacke der Nation als gut Anerkannten. So bewegen ſich denn ſeine Dramen in den ſeit Lope auf dem ſpaniſchen Theater gäng und gäben Formen, bringen aber dieſe Formen zugleich zur höchſten Entwickelung und ſomit die Bildungsgeſchichte des nationalen Drama's ſelbſt zum Abſchluß. Welche Fülle von Phantaſie und myſtiſchem Tiefſinn, welche magiſche Pracht der Schilderung, welchen wundervollen Glanz der Sprache und des Verſes Calderon hierbei entfaltet, welcher berauſchende Weihrauchduft über ſeinen Gebilden und Scenen wogt und wirbelt, das iſt zu allgemein bekannt und anerkannt, um einer näheren Erörterung zu bedürfen. Seine Zeitgenoſſen bewunderten ihn vor allem als Dichter

[1]) Dieſes Fangballſpielen mit dem romantiſch willkürlichen Begriff der Ehre iſt überhaupt eine ſchwache Seite der ſpaniſchen Dramatiker. Die Hohlheit und Narretheï, die hierbei obwaltete, mag ein Beiſpiel zeigen, das ich einer Komödie Alarcons entnehme. Von Eiferſucht getrieben, fordert Don Juan den Don Garcia zum Zweikampf. Als ſich die Gegner treffen, erhält Juan von Garcia Aufklärungen, welche ſeine Eiferſucht als völlig unbegründet erweiſen. Die Urſache zum Duell iſt alſo gänzlich weggeräumt. Dennoch ſchlagen ſie ſich, denn — wie Garcia nachher erzählt:

„Sein Bedenken trug er vor,
Bald war das beſeitigt, aber
Um des Ehrenpunktes willen
Griffen wir darauf zum Stahle."

von Autos und seine Stücke dieser Gattung gewähren in ihrer Vollendung die beste Einsicht in das Wesen derselben. Diene uns daher der Inhalt und Gang eines der berühmtesten, betitelt »La cena de Baltasar« (das Nachtmahl Balthasars) als Beispiel. Der Auto eröffnet sich mit einem Gespräche zwischen dem Propheten Daniel, in welchem das göttliche Gericht personificirt ist, und dem Gedanken, welcher als Gracioso, d. h. als Narr und Hannswurst erscheint. Daniel bejammert die Schmach, welche die babylonische Gefangenschaft über das auserwählte Volk Gottes gebracht und noch bringe, worauf ihm der Gedanke mittheilt, daß König Belsatzar sich heute mit der Königin des Ostens, der Idolatria (Götzendienst) vermähle. In pomphaftem Zuge tritt nun Belsatzar auf, begleitet von seiner Gemahlin, der Eitelkeit, um die Idolatria zu empfangen. Eitelkeit und Idolatria leisten ihm den Schwur der Treue und versprechen ihm ihre Beihilfe zur Unterjochung aller Könige der Erde und zur Vollendung des Thurmes von Babel. Pralerisch ruft Belsatzar aus: Wer wird sich gegen mich erheben können? Daniel versetzt: Die Hand Gottes! Der König will den Frechen niederhauen, aber er vermag nichts gegen den Gesalbten des Herrn und geht ab. Daniel ruft aus: Wer, o Herr, wird deine Rache übernehmen? Sogleich erscheint der Tod in Gestalt eines Ritters und meldet sich bei Daniel als Vollstrecker der göttlichen Rache, worauf ihm der Prophet aufgibt, zuvor noch den König zur Buße zu mahnen. Begleitet von dem Gedanken geht der Tod in den Garten, wo Belsatzar mit seinen beiden Weibern eine Orgie feiert. Der Gedanke macht dem König allerlei Possen vor, um ihn zu zerstreuen, aber der Tod schleicht unter den Schwelgenden umher und flüstert Belsatzar zu: Du bist aus Staub und wirst wieder zu Staub werden! Der König flüchtet sich vor der entsetzlichen Stimme in eine Rosenlaube, wo ihn Idolatria und Eitelkeit in ihren Armen in Schlummer singen und wiegen, worüber Daniel passend moralisirt. Während des Schlafes suchen die beiden Weiber den König durch allerlei Phantome zu bethören und es erscheint auf ihr Geheiß eine eherne Bildsäule Belsatzars, welche in einem Tempel göttlich verehrt wird. Daniel zwingt jedoch das Bild, daß es mit Donnerstimme dem König zuruft: Deine Götzen sind von Menschenhand gemacht und ich verkündige dir das Gericht des einen und alleinigen Gottes, so du nicht Buße thust! Das Phantom verschwindet und der König erwacht in bußfertiger Stimmung. Allein diese hält nicht lange an und die beiden Weiber ordnen eine neue Orgie an, wobei aus den heiligen Gefäßen des Tempels Jehova's gezecht werden soll. Während dieses üppigen Mahles mischt sich der Tod unter die Dienerschaft und sucht den König nochmal zu warnen, allein das Geräusch des Festes übertönt seine Stimme, und da jetzt die Frist vorüber ist, reicht der Tod dem König den Becher, der Donner rollt, eine riesige Hand streckt sich in den Sal und schreibt in unbekannter

Sprache flammende Worte an die Wand. Vergebens fragt der König nach der Bedeutung dieſer Zeichen, bis Daniel hervortritt und ſpricht: Sie bedeuten, daß deine Tage gezählt ſind, daß das Maß deiner Schuld voll iſt, weil du mit frevelnder Hand die Gefäße des Herrn entweiht haſt, welche für das allerheiligſte Sakrament des Altars beſtimmt ſind. Du ſtirbſt und mit dir dein Reich! Nun macht ſich der Tod über den König her und erſchlägt ihn. Idolatria ruft aus: Ich erwache wie aus einem ſchweren Traume. Oh, wer jenes heilige Licht des Gnadengeſetzes ſehen dürfte! Worauf Daniel: Wohlan, als Prophet zeige ich dir dieſen Tiſch in den heiligen, mit Brot und Wein beſetzten Altar umgewandelt. Sogleich erblickt man die Hoſtie und den Kelch und die Idolatria wirft ſich anbetend davor in den Staub. — Wie ganz charakteriſtiſch iſt es für dieſe chriſtkatholiſche Dichterei, daß der Gedanke in dieſem Stücke, wie in ſehr vielen ſpaniſchen Autos, als poſſenreißeriſcher Narr erſcheint!

Mit noch magiſcheren Farben als in den eigentlichen Autos hat Calderon die Romantik des „alles in ſich aufzehrenden" Glaubens in ſeinen geiſtlichen uud ſymboliſchen Dramen gemalt, unter welchen als die berühmteſten ſich hervorheben »El magico prodigioso« — »Los dos amantes del cielo« — »La exaltacion de la cruz« — »La devocion de la cruz« — »La Aurora en Copavacana« — »La cisma de Inglaterra« — »La Sibila del Oriente« — dann die zwei gefeiertſten, auch auf der deutſchen Bühne bekannten »La vida es sueño (das Leben ein Traum)" und »El principe constante (der ſtandhafte Prinz)". Von letzterem Stücke urtheilt Schack: „Der ſtandhafte Prinz, dieſe wunderbare Tragödie, ſteht für alle Zeiten als das Höchſte da, was die chriſtliche Poeſie erreicht hat." Gegen dieſes Urtheil dürfte wenig einzuwenden ſein, nur muß man den Zuſatz chriſtliche Poeſie wohl beachten und im gehörigen Sinne faſſen; denn nur die ſpecifiſch chriſtliche Poeſie kann es ſchön und erhaben finden, wenn der ſtandhafte Prinz um ſeines Glaubens willen bei lebendigem Leibe auf einem Miſthaufen verfault. Allerdings bietet uns für ſolche Graßheit die wunderbar ſchöne Scene, in welcher Fernando und die Prinzeſſin Phönix über Blumen und Sterne ſymboliſiren, reichen Erſatz. Es iſt die vergeiſtigtſte, ſublimirteſte Romantik, welche je ein menſchliches Gehirn erſann. Endlich die herrliche »Hija del ayre«. Aus vollem Herzen ſtimme ich Immermann bei, wenn er ſagt, die erſten Scenen des zweiten Theils der „Tochter der Luft", wo Semiramis in der Fülle ihrer Herrlichkeit erſcheint, hätten an Kühnheit, Pracht und Glanz nicht ihres Gleichen. Unter den Dramen, deren Stoff Calderon der Geſchichte entnahm oder deren Perſonen und Scenerie wenigſtens eine hiſtoriſche Färbung haben, ſtehen voran: »El mayor monstruo los zelos« — »La gran Zenobia« — »Los cabellos de Absalon« — »Gustos y disgustos son no mas que imaginacion« — »Amor

despues de la muerte« — »La niña de Gomez Arias« — »El postrer duelo de España« — »El medico de su honra« — »Las tres justicias en una« — endlich »El Alcalde de Zalamea«, in welchem die Figur des Bauers Krespo meisterhaft ist; denn da haben wir einmal einen Charakter, der menschlich fühlt, denkt und handelt und deßhalb zu all den verzückten und verrückten dogmatischen Larven, von welchen Calderons Werke wimmeln, den wohlthuendsten Gegensatz bildet. Unter den mythologischen Festspielen des Dichters gebührt der Preis den beiden »El mayor encanto Amor« und »Eco y Narciso«. Vielfach spielen ins mythologische oder wenigstens ins feenhafte Gebiet hinüber »La puente de Mantible« und »Leonido y Marfisa«, welches, obgleich das letzte und im einundachtzigsten Lebensjahre des Dichters geschriebene Stück, noch voll jugendfrischer Glut ist. Eine weitere Gattung seiner Dramen wird mit dem vagen Namen „romantische Schauspiele" bezeichnet und enthält das Meisterstück »El pintor de su deshonra«, dann die feinen Intrikenstücke »La manos blancas no ofenden« — »Basta callar« — »Un castigo en tres venganzas« — »El secreto à voces« und die anmuthigen Lustspiele »La Señora y la criada« — »Dicha y desdicha del nombre« und »La vanda y la flor«, welche zu den eigentlichen »Mantel- oder Degenstücken« »Antes que todo es mi dama« — »Casa con dos puertas« — »Guardate del agua mansa« u. a. m. hinüberleiten. An die letzteren schließen sich dann als wirkliche Possen und Burlesken an: »El Astrologo fingido« — »No hay burles con el amor« — »Hombre pobre todo es trazas« — »Cefalo y Procris«.

Man sieht, Calderons Talent war von wunderbarer Vielseitigkeit und er wußte auf der dramatischen Klaviatur die höchsten wie die tiefsten Töne zu greifen. Platen hat über eines der calderon'schen Stücke das Motto gesetzt:

„Welche Zauberwildniß
Fesselt Ohr und Blick!
Blume jedes Bildniß,
Jedes Wort Musik" —

und das läßt sich recht wohl auf Calderons Poesie im Ganzen und Großen anwenden, insofern ja auch Giftblumen, an welchen in dieser Zauberwildniß kein Mangel ist, zur Flora, und Dissonanzen — ich meine die inquisitorischen Variationen über das Glaubensthema — zur Musik gehören. So eminent aber Calderon in der Literatur seines Volkes wie in der Geschichte der Kunst überhaupt dasteht und so entschieden es ist, daß sich noch in den spätesten Zeiten die Jünger des Schönen mit unbefangenem Auge an den farbensprühenden Gebilden seiner Phantasie erfreuen werden, ebenso entschieden müssen die bekannten Versuche der romantischen Schule verurtheilt

werden, den ſpaniſchen Höfling und Prieſter des 17. Jahrhunderts dem deutſchen Volke des 19. Jahrhunderts auf ſeinem Theater als Inbegriff aller Poeſie und Dramatik aufzunöthigen. Das war ſo ein anachroniſtiſch-ſerviliſtiſches Gelüſte, welches vonſeiten des Volkes ſelbſt wie vonſeiten kompetenter Richter die verdiente Abfertigung erfahren hat [1]).

Unter Calderons dichtenden Zeitgenoſſen finden ſich zwei, welche nicht in Unerſchöpflichkeit und Umfang des Talents, wohl aber in manchen ſeiner beſten Eigenſchaften mit ihm wetteifern konnten. Dieſe beiden Dichter ſind Rojas und Moreto. Franciſco de Rojas, von deſſen Lebensumſtänden man nur weiß, daß er in Toledo geboren und im Jahre 1641 zum Ritter des St. Jago-Ordens ernannt wurde, iſt der Verfaſſer eines der tadelloſeſten und berühmteſten Stücke des unermeſſlich reichen Vorraths der ſpaniſchen Bühne. Es führt den Titel „Außer meinem König — keiner (Del rey abajo — ninguno)!« oder »Garcia del Castañar« und bringt die Konflikte der beleidigten Gattenehre und des altſpaniſchen Royalismus in ebenſo klarer als wirkſamer und äſthetiſch befriedigender Weiſe zur Anſchauung. Der um die Literatur ſeines Vaterlandes vielverdiente Ochoa äußert über dieſes Stück: „Es iſt in Spanien ſo populär, daß es kaum einen halbwegs gebildeten Jüngling geben dürfte, welcher nicht Stellen daraus auswendig wüßte. Auf den ſtehenden Theatern in den großen Städten wird es fortwährend aufgeführt und ſelbſt in Landſtädten und Flecken iſt es wohlbekannt, da es das erſte Stück iſt, mit welchem die vagierenden Schauſpielertruppen, wenn ſie Sommers auf Landgraſung ausziehen, glanzvoll loslegen. Man kann ſagen, daß dies Stück von dem ungeheuren dramatiſchen Repertorium Spaniens das bekannteſte iſt.“ — Auguſtin Moreto y Cabana, deſſen Lebensumſtände ebenfalls unbekannt ſind, ſtarb am 28. Oktober 1669 zu Toledo mit Hinterlaſſung der ſeltſamen Teſtamentsbeſtimmung, man ſolle ſeinen Leichnam auf der „Wieſe der Gehenkten“, dem Beerdigungsplatze der Hingerichteten, einſcharren. Er lieferte im tragiſchen Fache das Meiſterſtück »El valiente justiciero« (der ritterliche Richter) und im komiſchen das

---

[1]) „Calderon mit ſeiner ſteifen
Formenpracht kann ich begreifen,
Auch an ſeinem immer neuen
Farbenſchmelz mein Aug' erfreuen,
Selbſt Phantome ſeiner kraſſen
Kloſter-Hofluft gelten laſſen.
Aber wer ihn heut noch gelten
Machen will, den muß ich ſchelten.
Wo er ſtehn will auf den Brettern,
Wird die Zeit herab ihn ſchmettern,
Die mit Fürſtenknecht und Pfaffen
Künftig nichts mehr hat zu ſchaffen.“ Fr. Rückert.

Luſtſpiel „Trotz wieder Trotz“ (El desden con el desden), die pſychologiſch wahrſte, ſpannendſte, feinſte und graziöſeſte Komödie der ſpaniſchen Literatur. Die Zahl der Schauſpieldichter aus der Zeit Philipps IV. und Karls II. iſt Legion; wir begnügten uns aber, noch folgende ausgezeichnetere anzuführen: Matos Fragoſo, Monroy, Diamante, Mendoza, Cubillo, Hoz, Solis (der berühmte Hiſtoriker), Salazar — und verweiſen betreffs der übrigen den wiſſbegierigen Leſer auf Schack, bei welchem ſie ſich (III. 400—428) verzeichnet und abgehandelt finden. Zum Schluſſe dieſer Blüthenperiode der ſpaniſchen Literatur überhaupt und des ſpaniſchen Theaters insbeſonders führen wir noch ein Wort Ochoa's an. „Wäre,“ ſagt er, „durch ein unbegreifliches Verhängniß beſchloſſen, unſer ganzes Theater aus der goldenen Zeit zu vernichten, und würde es uns geſtattet, ein Minimum davon, vier Dramen, als Reliquien ſo großen Reichthums zu retten, ſo würden wir bei dem großen Werthe, den wir auf die literariſchen Celebritäten unſerer Nation legen, doch keinen Augenblick anſtehen, aus dem furchtbaren Schiffbruch zu retten: den »Tetrarca (Eiferſucht das größte Scheuſal)“ von Calderon, »El desden con el desden« von Moreto, »La verdad sospechosa« von Alarcon und »Garcia del Castañar« von Rojas.“

Fünfte Periode.

Wenn des bereits begonnenen ſtaatlichen Verfalls Spaniens ungeachtet im 17. Jahrhundert die ſpaniſche Literatur zur höchſten Blüthe und gediegenſten Reife gelangt war, wenn im edelſten Wetteifer mit ihr die bildende Kunſt, vertreten von Zurbaran, Velasquez und dem unvergleichlichen Murillo, ihre unſterblichen Werke geſchaffen hatte, ſo traten von jetzt ab die Einwirkungen jenes Verfalls auf das geiſtige Leben der Nation nur um ſo raſcher und unaufhaltſamer hervor. Spanien hörte auf, national und original zu ſein. Nachahmung wurde jetzt Charakter ſeiner Literatur und ſie, die überreiche, ging bei den Franzoſen betteln und erniedrigte ſich zur ſklaviſchen Nachahmerin derer, welche die beſten Gedanken und Motive früher bei ihr entlehnt hatten. Auf dem ſpaniſchen Königsthrone folgte der dekrepit gewordenen habsburgiſchen Dynaſtie mit Philipp V. die nicht minder dekrepite bourboniſche, von welcher ſich nur ein Sprößling, der intelligente Karl III. († 1788), als fähiger, gewiſſenhafter und thatkräftiger Regent erwies und den Beweis lieferte, was eine erleuchtete und ehrliche

Regierung noch immer aus Spanien hätte machen können.[1]) Das durch ihn aufgehaltene Verderben vollendete sich unter seinem stupiden Nachfolger Karl IV. und dessen erbärmlichen Günstling Godoy, welcher das Land an Napoleon überlieferte. Wie das Volk gegen diesen sich erhoben, welche glorreichen Thaten es im Kampfe für seine Nationalität und Unabhängigkeit vollbracht, das ist mit unvergänglichen Zügen in das Buch der Geschichte eingezeichnet; aber auch nicht minder, daß Spanien den niederträchtigsten Menschen der Neuzeit, Ferdinand VII., hervorgebracht hat, der sein Volk mit raffinirter Schlechtigkeit und Grausamkeit um alle Früchte beispiellosester Anstrengung und Bravheit betrog. Seither haben seine würdige Wittwe Maria Christina und seine nicht minder würdige Tochter Isabella der Welt das abschreckende Exempel von dem gegeben, was die Völker zu erdulden haben um der „Gesalbten Gottes" willen. Daß unter all diesen Leiden das Licht der Kultur in Spanien nicht ganz erloschen ist, das das tönende Erz des Nationalbewußtseins, welches der Spanier in der Brust trägt, nach langem Stummsein seit dem Befreiungskriege wie in der Politik, so auch in der Literatur wieder hellere Klänge gab, ist ein Beweis von der unver-

[1]) Ein neuerer spanischer Schriftsteller, Mora, hat das Verderben, welches die Bourbons in politischer und literarischer Beziehung über Spanien brachten, mit brennenden Worten folgendermaßen angedeutet: „Von dem Tage an, daß jener gute Herr, Philipp V., ein aus kindischem Unverstand zusammengesetzter, von fremden Antrieben bewegter Körper, die Pyrenäen beschritten, hat Spanien keine Spur seiner ruhmvollen Trophäen bewahrt. Spanien ward eine Rumpelkammer, über die ein Kartenkönig regierte. Ihm folgte schnell ein Heer von Possenreißern und Gauklern, die Spanien überschwemmten gleich einem Heuschreckenschwarm, der sich auf Saaten und Gärten stürzt. Um sich nach allen Seiten ausbreiten zu können, suchten jene großmäuligen Abenteurer uns ihre Sprache, ihre Regierung, ihre Sitten und ihre Trachten aufzudrängen. Da waren wir kein Volk, sondern eine Kolonie, da waren wir nicht Menschen, nein, Affen derjenigen, die, ohne Umstände zu machen, uns wie alberne Tröpfe und Esel behandelten. Für Bänder und kölnisches Wasser gaben wir ihnen unsere Ehre und Börse hin. Mit ihren Broschüren, Moden und Gaukeleien raubten sie unsere Tugend und unsern Reichthum. Madrid verwandelte sich in einen weiten Jahrmarkt von Windbeutelei und Gallicismus und, um dem Elende die Krone aufzusetzen, verband sich der Gallicismus mit dem Fanatismus. Der Adel des edlen Hesperiens vergrub sich in den schmutzigen Schlund eines sittenlosen, kindischen und verächtlichen Hofes, der schlechten Kopie des Hofes Ludwigs XIV. Die prachtvoll glänzende Poesie fiel, bedeckt von fremdem Flitterstaat, in die Hände eines Haufens Aberwitziger, die man damals Literaten nannte. Bastarde einer erhabenen Mutter schändeten die lebensvolle, natürliche Reinheit derselben und die fruchtbare kräftige Matrone entschlummerte in dumpfer Starrsucht. Jene erklärten ihrem Vaterlande einen ungerechten Krieg, nannten seine kunstlose Anmuth Plumpheit und ertheilten denjenigen, die dessen Sprache nicht verstanden, einen Freibrief der Rohheit. Die steifen Regeln französischer Kritiker, zusammengestellt aus missdeuteten Regeln der Alten, wurden geschmacklos auf die spanische Poesie angewandt und die einst so frische und blühende Dichtkunst verwandelte sich in die langweilige gereimte Prosa der Perückenzeit. Unter Karls III. Regierung begann ein regeres Leben in Spanien, ein Gefühl der Nationalität regte sich wieder und alsbald schienen auch bessere Zeiten für die Poesie zu nahen."

[illegible] Dramatik [illegible] [illegible] [illegible]

Grazie auszeichneten. Noch höhere Anerkennung gebührt einem Pfleger der schönen Prosa in dieser Zeit, dem José Francisko de Isla (st. 1781), der in seiner »Historia del fray Gerundio de Campazas« (deutsch von Bertuch) ein Sittengemälde des spanischen Klerus geliefert hat, welches den spanischen Romanen aus der besten Zeit zur Seite gestellt werden muß und an Ironie und Humor stellenweise sogar mit dem Don Quijote wetteifert. Diese Erscheinung, sowie die von Witz und Satire überfließenden Saynetes des Ramon de la Cruz (geb. 1731), in welchem die französche Tragik prächtig verhöhnt wird, beweisen, daß der boileau'sche Regelzwang den spanischen Genius noch immer nicht völlig zu unterjochen vermocht hatte.

Gegen das Ende des 18. Jahrhunderts zu nahm der patriotische Vicente Garcia de la Huerta (geb. 1742) die unterbrochene Opposition gegen den Gallicismus wieder auf und in den Dramen des jüngeren Moratin (1760 bis 1828), des hochsinnigen Nicasio Alvarez de Cienfuegos (1764—1809, »Zorayda« — »La condesa de Castilla«) und des Manuel José de Quintana (geb 1772, »Pelayo«) regte sich bereits, wenn auch erst schüchtern und rücksichtsvoll, wieder ein freierer, ein nationaler Geist. Dieser erstarkte im 19. Jahrhundert, besonders als die deutsche Kritik, als die dramaturgischen Siege Lessings über die Gallomanie, als die Würdigung Calderons durch Schlegel auch in Spanien Eingang gefunden hatten. Nachdem dann das pseudoklassische System in Frankreich selbst durch die neuromantische Schule gestürzt worden, war die Rückwirkung auf Spanien mächtig genug, um ihm auch dort ein Ende zu machen und in die neu erwachende Produktionskraft nationalen Geist und nationale Formen zurückzuführen. Diese neu eröffnete Bahn betraten als Dramatiker der bekannte Staatsmann Francisco Martinez de la Rosa (geb. 1789), welcher den Gallicismus theoretisch bekriegte und dessen Hauptwerk, das Trauerspiel »Aben Humeya«, zuerst wieder den fesselosen Nationalstil zur Geltung brachte, und der geniale Breton de los Herreros (geb. 1800), der bedeutendste und einflußreichste spanische Dichter der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, dessen Lustspiele (»Marcela« — »A Madrid me vuelvo« — »Todo es farsa en este mundo« — »Muerte y veras« — »Me voy de Madrid« — »Las flaquezas ministeriales«) und historische Schauspiele (»Fernando el emplazado« — »Belido Dolfos«) an die Werke der alten Meister erinnern und zwar keineswegs zu ihrem Nachtheil, da sie vom Bewußtsein der neueren Zeit getragen sind. Auch als Lyriker und Satiriker ist Breton de los Herreros berühmt. Unter seinen zahlreichen, Mitstrebenden und Nachfolgern als Bühnendichter sind namhaft zu machen Angel de Saavedra (geb. 1791), Antonio Gil y Zarate (geb. 1796), Antonio Garcia Gutierrez, Juan Eugenio Hartzenbusch (geb. 1806 von deutschen Eltern), Mariano José de Larra (1810 bis 1837), Patricio de la Escosura, Ventura de la Vega, José Zor-

rilla (geb. 1817), der nicht allein im dramatischen (Hauptwerke »Don Juan Tenorio«, deutsch von Wilde, und »El zabatero y el rey«), sondern auch im lyrischen und erzählenden Fache seine Zeitgenossen an Talent, Fruchtbarkeit und Ruhm überflügelte und dessen Nebenbuhler in der Gunst des Publikums Thomas Rodriguez Rubi war, welcher in seinen sehr beliebten Dramen die hellsten Flammen der Vaterlandsliebe lodern ließ.

An der Spitze der modernen spanischen Lyriker glänzt Juan Bautista de Arriaza (1770—1837), dessen glut- und schwungvolle »Cantos patrioticos«, aus welchen sich die »Profecia del Pirineo« als eine politische Ode hervorhebt, die kaum der Marseillaise weicht, die Guerilleros seines Landes zum Todeskampfe gegen die Franzosen befeuerten. Weitere lyrische Dichter von anerkanntem Rufe sind Juan Nicasio Gallego (geb. 1777), die schon erwähnten M. J. Quintana und Martinez de la Rosa, Alberto Lista (1775—1848), Verfasser der berühmten »Oda à la muerto de Jesus«, José Joaquin de Mora (Hauptwerk »Legendas«), Poblo de Xerica (geb. 1781), besonders im satirischen Genre ausgezeichnet, Jacinto de Salas y Quiroga, Julian Romeu und José de Espronceda (st. 1842), welcher letztgenannte, der begabteste der ganzen Reihe, in seinen Gedichten byron'sche Anregungen und hugo'sche Anschauungen mit national-spanischer Stimmung geistvoll zu vermitteln und zu verbinden wußte. Die moderne Epik Spaniens hat nichts Bedeutendes hervorgebracht und nur Angel de Saavedra's »Moro exposito« und etwa J. F. Diaz's »Blanca« erregten einige Hoffnung.[1]) Sehr reich ist die neuere spanische Literatur an Romanen und Novellen jeder Gattung und es wird neben dem Felde des historischen Romans insbesondere das der alten nationalen Form der Novelas ejemplares eifrigst angebaut, welches z. B. in dem »Don Quijote del siglo XVIII. aplicadad XIX.« von Francisco Seneriz eine freilich mehr anspruchsvolle als gehaltreiche Frucht geliefert hat. Die histo-

[1]) In den Kolonieen, welche Spanien ehemals in Amerika besaß oder noch besitzt, traten in neuerer Zeit spanisch-amerikanische Dichter auf, die bei ihren Landsleuten großen Beifall fanden und deren Ruf theilweise auch nach Europa herüberreicht. Es sind solche José Maria Heredia (st. 1839), Mariano Irujillo, Wenceslao Alpuche (st. 1841) und Milanes. Den größten Ruhm aber erwarb Gabriel de la Concepcion Valdes, genannt Placido, ein Mulatte, der am 28. Juni 1844 als Märtyrer für die Rechte seiner farbigen Mitbrüder auf Kuba erschossen wurde. Seine Gedichte (»Poesias escogidas«) wurden von den Spaniern verboten und konfiscirt, leben aber fort im Munde seiner Stammesgenossen. Der spanische Reisende Quiroga sagt von ihm: „Dieser Mann erhebt sich in seinen halbwilden Gesängen zu den erhabensten und edelsten Gedanken. Mitten aus den Verirrungen seiner Sprache zucken Blitze von echtem Glanz. Erstaunlich ist die Leichtigkeit, womit er die zartesten Gegenstände behandelt, und einige seiner Gedichte regen die tiefsten Empfindungen der Seele auf." (Näheres über diese spanisch-amerikanischen Dichter findet sich in den „Blätt. f. lit. Unterhaltg., 1850, Juliheft.")

rische Romanliteratur ist so ziemlich durchweg Mittelgut, denn der Romantiker Telesfero de Trueba Cosio (1805—1835), welcher höhere Ansprüche zu befriedigen geeignet gewesen, schrieb seine Erzählungen in englischer Sprache. Die neueren novellistischen Erscheinungen von größerer Bedeutung sind »Los dos reyes« von Juan Ariza, »El Anticristo« von Francisco Nagarro Villoslada, »Doce Españoles de brocha garda« von Antonio Flores und der sociale Roman »Maria ò la hija de un journalero« von Wenceslao Ayguals de Izco. Alle die genannten Novellisten stellte jedoch Fernan Caballero in Schatten, unter welchem Autornamen eine Dame sich birgt, die Tochter des um die Kenntniß spanischer Literatur in Deutschland vielfach verdienten Hamburgers J. N. Böhl von Faber, der sich in Kadix niedergelassen und eine Spanierin geheiratet hatte. Fernan Caballero oder Cäcilia Böhl von Faber hat mit großem Erfolge das Fach der realistischen Novellistik kultivirt und ihre mittels wiederholter Uebertragungen (von Geyder und Lemcke) auch in Deutschland bekannt gewordenen Sittenromane (Novelas de costumbres: »Lagrimas«, »Sola«, »Clementia« u. a. m.) bieten ein durchaus nationales, sehr katholisches, treues und nicht unpoetisches Spiegelbild der Gesellschaft des modernen Spaniens, aber, wohlverstanden, des modernen Spaniens, wie es am Hofe der Königin Isabella gewünscht und, soweit die Lüderlichkeit dazu Zeit ließ, auch angestrebt wurde, d. h. also eigentlich eines unmodernen Spaniens, welches sehr „fromm", sehr ultramontan, sehr fanatisch und sehr servil gewesen sein würde. Nicht weniger, sondern entschieden höher und vielseitiger begabt als die hispanisirte Hamburgerin, auch nicht weniger gutkatholisch, aber weniger fanatisch als diese, war die Señora Gertrudis Gomez de Avellanada (gest. 1873), welche als Dichterin zuerst unter dem Namen „La Peregrina" auftrat, womit sie wohl auf ihre Herkunft aus Kuba anspielen wollte. Die erste Sammlung ihrer »Poesias liracas« ging ziemlich unbeachtet vorüber, wogegen ihre i. J. 1844 zur Aufführung gelangtes Trauerspiel »Alfonso Munio« die allgemeine Aufmerksamkeit auf sie lenkte. Den Erfolg dieses Stückes hat die Dichterin mittels ihrer späteren Versuche in der Tragödie und Komödie nicht wieder erreicht, geschweige übertroffen. Ihre »Novelas« ziehen an durch zartweiblichen Sinn und durchgebildeten Stil. Mit mehr Verständniß des Geistes und der Aufgaben des 19. Jahrhunderts, sowie des Berufes eines Novellisten desselben, als die beiden berühmten Dichterinnen darzulegen verstanden, betrat Pedro Antonio de Alarcon (geb. 1833), auch als lehrhafter und humoristischer Poet »Poesias sérias y humoristicas«), sowie als Essayist (»La noche buena [Weihnacht] del poëta«, welcher geistvolle Essay mehr als 100 Auflagen erlebte) unter seinen Zeitgenossen vorragend, das Feld der Erzählung, auf welchem er namentlich zwei vorzügliche Früchte geerntet hat: die sociale Novelle „Das Aergerniß

(el escándalo)«, ein ebenso echtsittliches wie echtdichterisches Plaidoyer für die Heiligkeit der Ehe, und die Dorfgeschichte „Der Dreispitz (El sombrero de tres picos)«. Als Dramatiker hat er sich ohne Schick und Glück versucht. Das Drama ist überhaupt die schwächste Seite der anderen und neuesten spanischen Literatur. An Schauspieldichtern war freilich kein Mangel: — Tamayo y Baus, Guerra y Orbe, Lopez de Ayala, Eguilaz, Serra, Diaz, Principe sind neben und nach einander aufgetreten, aber ohne Dauerndes zu schaffen. Wenn die spanische Bühne nicht bloß auf Eintagsfliegenwirkung ausgehen will, muß sie eben auf ihr altnationales herrliches Repertorium zurückgreifen, gerade wie in Deutschland seine nationale Wirkung von der Bühne herab doch nur Lessing, Göthe und Schiller hervorzurufen vermögen. Unter Alarcons Zeitgenossen und Mitstrebenden auf dem Felde der Novellistik war der glücklichste Juan Valera (geb. 1824, »La Cordobesa« — »Pepita Jimenez« — »Las ilusiones del Doctor Faustino«), auch als Lyriker bekannt, wie als Kenner und Pionir deutscher Literatur in seinem Vaterlande thätig. Später noch haben als Lieder-, Lehr- und Streitdichter Becquer, Campoamor und Nuñez de Arce (geb. 1834, »Vision de fray Martin«, deutsch von Fastenrath), als Romandichter und Novellisten Julio Nombela und die Señora Pilar Sinuès del Marco geachtete Namen zu erwerben gewußt.

Die Historik, von jeher ein Lieblingsfach der Autoren Spaniens, lag auch während der ersten Periode des 18. Jahrhunderts nicht völlig brach. Vicente Baacallar y Saña Marques de San Felipe (st. 1726) lieferte eine in altspanischem Ton erzählte vortreffliche Geschichte des Successionskrieges (»Commentarios de la guerra de España desde principio del reynado del rey Felipe V.«, 1729) Juan Bautista Muñoz (1745—1799) die beste Geschichte der Eroberung Amerika's (»Historia de nuovo mundo«, 1793); José Antonio Conde (1770—1820) eine gründliche Geschichte der arabischen Invasion (»Historia de la dominacion de los Arabes en España«, 1820). Der vielverfolgte Verfasser der ersten aktenmäßigen Geschichte der spanischen Inquisition Juan Antonio Llorente (1757—1824) mußte sein auch in Deutschland anerkanntes Werk im Ausland und in fremder Sprache schreiben (»Histoire critique de l'inquisition d'Espagne«, 1815). In neuerer Zeit war die Real academia de la historia zu Madrid unermüdlich in Sammlung und Herausgabe historischer Dokumente und Quellenschriftsteller. Von den zahlreichen Geschichtewerken, welche in den letzten Decennien erschienen, sind als werthvoll anzuführen die »Vidas de Españoles célebres« von Quintana, die Geschichte des Unabhängigkeitskrieges von Toreño (»Historia del levantamiento, guerra y revolucion de España,« 1835—1837) und die Werke von Argueles und Maldonado über denselben Gegenstand; ferner die »Historia de los sitios de Zalagoza

por los Franceses en los años 1808 y 1809«, und das umfaſſende nationale Unternehmen der »Historia general de España« von Modeſto La Fuente (ſt. 1866), ein Werk von beſtaunenswerthem Fleiße, gewiſſenhafter Forſchung, warmer Vaterlandsliebe und maßvollem Freiſinn in 28 Bänden. In der Kultur- und Literarhiſtorik hatte ſich zu Anfang des Jahrhunderts insbeſondere Antonio de Capmany y Montpalau (ſt. 1813) hervorgethan (»Memoria históricas sobre la ciudad de Barcelona« — »Teatro historio-critico de la elocuencia castellana«), ſpäter trat Amador de los Rios mit ſeiner höchſt fleißigen, aber ſtiliſtiſch ſehr ungefügen »Historia critica de la literatura española« hervor und bereicherte Eugenio de Tapia die hiſtoriſche Literatur ſeines Landes mit der ausgezeichneten »Historia de la civilizacion española desde la invasion de los Arabes hasta la época presente« in 4 Bänden (1840). Zur näheren Kenntniß der bürgerlichen Kriege und Wirrſale, von welchen Spanien nach dem Tode Ferdinands VII. heimgeſucht wurde, haben die »Memorias« des Marques de Miraflores, ſowie die bezüglichen hiſtoriſchen Arbeiten von San Miguel und Pirala manches beigebracht. Der junge ſpaniſche Parlamentarismus hat auch die politiſche Beredſamkeit nicht wenig entwickelt und zum Rufe des ſpaniſchen Redners par excellence iſt Emilio Caſtelar gelangt. Die ſonoren und bilderreichen Perioden ſeiner Reden und Schriften klingen zweifelsohne auch dann noch angenehm, ja berauſchend in ſüdländiſchen Ohren, wann wir kühlen Nordländler nur bombaſtiſchen Klingklang aus denſelben heraushören.

Fünftes Kapitel.

Portugal.[1])

Die ſpaniſche Literatur machte eine etwas ausführlichere Betrachtung nöthig durch ihren Reichthum und ihre Vielſeitigkeit wie durch ihren Gehalt und ihre in allen Gebieten nationalliterariſcher Thätigkeit erreichte Kunſthöhe, vermöge welcher Eigenſchaften ſie eine bedeutſame Stelle einnimmt in der Entwickelungsgeſchichte europäiſcher Geiſteskultur. Bei Portugal dagegen können wir uns bedeutend kürzer faſſen. Hier koncentrirte ſich nämlich die Blüthe der Literatur ſtreng und eng um die ſtaatliche Glanzperiode während des 16. Jahrhunderts und lieferte nur ein wahrhaft großes Werk. Der glorreiche Zeitraum, in welchem die Portugieſen unter der Regierung weiſer, thatkräftiger und hochgeſinnter Könige, beſonders Emanuels des Großen (1495—1521), und unter der Führung von Helden, wie Vaſco de Gama und Alfonſo de Albuquerque, jene kühnen, dem Leben nach allen Richtungen hin neue Bahnen öffnenden Seefahrten und Eroberungszüge unternahmen, dieſer Zeitraum förderte auch die Perle, die einzige, aber koſtbare Perle ihrer Literatur zu Tage: Die Luſiaden des Camões. Und wie, nachdem

[1]) Die Portugieſen beſitzen kein ausreichendes Werk über die Geſchichte ihrer Literatur. Quellen hierzu bieten Diogo Barboſa Machado's Bibliotheca lusitana historica, critica e cronologica, Lisboa 1741—52, die von Arvo do Cejo kommentirte Bibliotheca historica de Portugal, Lisboa 1801, ſowie der 1799 gedruckte akademiſche Catalogo dos livros und die ſeit 1792 von der liſſaboner Akademie der Wiſſenſchaften herausgegebenen Memorias de literatura portugueza. Den Anfang literariſcher Geſchichtſchreibung hat J. B. Leitao d'Almeida Garrett gemacht durch ſeine hiſtoriſch-kritiſche Einleitung zu dem anthologiſchen Werke Parnaso lusitano (Paris 1826). Ihm folgten Coſta é Silva: »Ensaio critico sobre os melhores poetas portuguezes« (1855). Mendonça: »Memorias de literatura contemporanea« (1855) und Ortiz: »La literatura portuguesa en el siglo XIX« (1857). Bouterwek hat die portugieſiſche Literatur im 4. Bande ſeines bekannten Werkes behandelt, Siſmondi in ſeinem Buch De la littérature du midi de l'Europe, chap. XXXVI—XL. Als Ueberſicht brauchbar, aber meiſt ſchief im Urtheil iſt das Résumé de l'histoire littéraire du Portugal (Paris (1826) von Denis. Ueber die Anfänge der portugieſiſchen Poeſie gibt Aufſchluß die Abhandlung „Die alten Liederbücher der Portugieſen" von Chr. Fr. Bellermann, 1840, ſowie Fr. Diez: „Ueber die erſte portugieſiſche Kunſt- und Hofpoeſie," 1863. Vergl. auch F. Wolfs oben bei Spanien citirte „Studien" und deſſen Aufſatz „Zur Geſchichte der portugieſiſchen Nationalliteratur in der neueſten Zeit" (Eberts Jahrbuch f. rom. u. engl. Lit. V, 265 fg.).

1536 die Inquiſition, 1540 die Jeſuiten eingeführt wurden, Portugals politiſche Größe nach kurzer Dauer mit dem Ausgange des 16. Jahrhunderts, als der unglückliche König Sebaſtian 1578 auf einem ritterlich-unſinnigen Zuge nach Afrika Heer und Leben eingebüßt hatte, zum Verfalle ſich neigte und ſeither nie wieder zur rechten Selbſtſtändigkeit und Geltung gelangen konnte, ſo hat auch von da ab die portugieſiſche Literatur lange nur ein welkes, hinſiechendes Leben geführt, als ob ſich die ſtaatliche und poetiſche Zeugungskraft in einem und demſelben Zeitalter zumal erſchöpft hätte. Portugal zeigte in ſeinem kläglichen Ruin, wohin Deſpoten und Pfaffen — par nobile fratrum — ein Land zu bringen vermögen, über welches die Natur eine Fülle ihrer edelſten Gaben ausgeſchüttet hat, und wenn die Spanier aus dem Untergang ihrer politiſchen Macht eine Menge perſönlicher und nationaler Eigenſchaften ſich gerettet hatten, welche noch eine Zukunft verſprachen, ſo war dagegen die kirchliche Verthierung, die moraliſche und ſociale Geſunkenheit und Verworfenheit der Portugieſen ſo groß, daß ſie der Hoffnung auf eine beſſere Zukunft lange nur ſpärlichen Raum ließen. Man betrachte nur Portugals neuere Geſchichte, man laſſe den parteilos prüfenden Reiſenden die Feilheit, Feigheit und kriechend ſervile Höflichkeit der Portugieſen, hinter welcher gewiſſenloſeſte Heimtücke lauert, ſich erzählen und man wird finden, daß die Ausdrücke der Verachtung, womit z. B. Byron von ihnen ſprach, zwar hart, aber kaum hart genug waren, und daß er vollkommen das Recht hatte, von den Portugieſen als von »poor, paltry slaves« zu ſprechen, die im phyſiſchen und moraliſchen Schmutze erſtickten. Ein Volk, welches ſich derartige Vorwürfe als nur zu gegründet gefallen laſſen mußte, ſchien kaum noch eine Zukunft zu haben. Nichts war ihm geblieben als eine unglaubliche, komiſch wirkende Pralſucht, von welcher getrieben es, wie ein deutſcher Reiſender berichtet hat, gravitätiſch behauptete, daß ein einziger »Hum portuguez bem finchado« (grimmig blickender Portugieſe) genügte, um Tauſende von Feinden in die Flucht zu jagen, und welche ſich ſogar von ſtaatswegen ſpaßhaft äußerte, wenn z. B. einem Kriegsſchiffchen kleinſter Sorte der hochklingende Name »O terror do mundo« (der Schrecken der Welt) beigelegt wurde.

Das portugieſiſche Romanzo, eine verweichlichte Schweſterſprache der kaſtiliſchen, trat erweislich zuerſt im 12. Jahrhundert als Schriftſprache auf und zwar in romanzenhaften Liedern, welche, wie die gleichzeitigen ſpaniſchen, die Erinnerungen an die Kämpfe altportugieſiſcher Helden gegen die Mauren feierten und im Gedächtniß des Volkes wacherhielten. Dieſe volksmäßige Liederdichtung, deren Erzeugniſſe ſpäter in »Cancioneiros« (Liederbüchern) geſammelt wurden, reicht hoch in die mittelalterliche Vorzeit hinauf, jedoch ſind nur wenige Proben derſelben auf uns gekommen. So die Romanze »As trovas dos Figueiredos«, welche eine ritterliche That des Goeſto Anſur,

des Ahnherrn der Familien Figueiredo und Figueroa, aus dem 8. Jahrhundert besingt, deren Sprache jedoch so gewichtige philologische Bedenken erregt, daß ihre uns überlieferte Form wohl eher dem 15. Jahrhundert als einem früheren angehört. Noch zweifelhafter ist die Echtheit und das Alter einiger Lieder, deren Autorschaft dem Ritter Gonçalo Hermiguez, welcher zur Zeit des ersten Königs von Portugal Alfonso Henriquez (st. 1185), als eine Art von portugiesischem Cid lebte, wie sein Beiname Tragamouro (Mohrenfresser) andeutet, und dem Egas Moniz Coëlho zugeschrieben wird. Es ist daher bis auf weiteres gerathen, als das älteste echte Denkmal portugiesischer Poesie das „Liederbuch" mit provenzalischen Versmaßen zu betrachten, welches 75 Pergamentfolioblätter stark in der Bibliothek des Collegio dos Nobres zu Lissabon aufbewahrt wird und von welchem ein Engländer einen Abdruck veranstalten ließ (»Fragmentos de hum cancioneiro inedito«, Paris 1823). Bellermann erstattete hierüber einen ausführlichen Bericht. Der Inhalt und die Form dieser Lieder, 260 an der Zahl, beweisen, daß die portugiesischen Dichter mit den provenzalischen Troubadours in enger Verbindung gestanden haben müssen und daß also schon in ihren Anfängen die portugiesische Dichtung den Charakter der Nachahmung angenommen, dessen sie in ihrem ganzen Verlaufe nie mehr sich zu entledigen gewußt hat. Das Versmaß dieser Lieder ist fast durchgehends das jambische und im Gegensatz zu der Assonanz der spanischen Romanzen kommt hier immer der Reim in Anwendung. Sämmtliche Lieder scheinen von einem und demselben Verfasser herzurühren und es ist mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß derselbe einer der Trobadores gewesen sei, welche der König Diniz an seinem Hofe versammelte. Der Inhalt ist erotisch und durch das ganze Buch zieht sich die Klage über unerhörte Liebeswerbung, gerade wie durch Petrarca's Sonette. In altportugiesischer oder galizischer Sprache dichtete auch der kastilische König Alfonso X. seine geistlichen Romanzen. Im 14. Jahrhundert besang Alfonso Giraldes den von Alfonso IV. im Jahre 1340 gegen die Mauren am Saladofluß erfochtenen Sieg in einem epischen Gedichte, wovon aber nur zwei kleine Fragmente übrig sind. Im selben Jahrhundert dichtete der König Dom Pedro I. seine Liebeslieder, von denen sich einige in dem von Garciade Resende 1516 veröffentlichten Cancioneiro vorfinden. Der berühmteste Liederdichter des 15. Jahrhunderts war Macias mit dem Beinamen »O namorado« (der Verliebte), dessen romantisch-tragisches Ende durch Uhlands schöne Romanze verewigt wird. Von seinen Gedichten ist jedoch bis jetzt nur ein einziges vollständig bekannt geworden. Das soeben erwähnte »Cancioneiro geral« des Resende ist die reichhaltigste Sammlung dichterischer Hervorbringungen Portugals aus dem 15. Jahrhundert. Es finden sich darin Lieder von 150 Dichtern, von denen ausgezeichnet werden Alvaro de Prito Pestanha, Alvaro

Bareto, Guterrez Couthinho, Fernam de Silveira, Francisco da Silveira, Nuno Pereira, Jaao Roiz de Sa e Menezes, Diogo Brandao, Jaao Manoel, Jorge de Aguiar, Gonzalo Mendes Sacoto, Duarte da Gama, Duarte de Brito und Bernardim Ribeiro, welcher letztgenannte am Hofe des großen Emanuel lebte und gemeiniglich als der Dichter betrachtet wird, welcher durch seine Lieder und Hirtengedichte, sowie durch Verfassung des ersten portugiesischen Romans, »Menina e Moça«, die Glanzperiode der Literatur Portugals einleitete.

Mit dieser Glanzperiode ist es freilich, wenn wir Camões abrechnen, nicht eben weit her. Die volksthümliche Entwickelung der Poesie war nämlich durch Nachahmung fremder Muster, besonders der provenzalischen Minnesubtilität, im Keime erstickt worden. Die nationalen Lieder (»Chacras«) und Romanzen, welche in Spanien stets so lebenskräftig und auf die Gestaltung der Literatur von bedeutendstem Einfluß geblieben waren, mußten in Portugal schon sehr frühe einer süßlichen Hof- und Minnepoesie weichen, in welcher ausländische Einflüsse vorherrschend waren und die sich hauptsächlich mit naturloser Idyllik abgab. Schon in Ribeiro ist dieser Ton vollkommen ausgebildet, wie auch in seinem Zeitgenossen Christovam Falçam. Zu dem trübsäligen Schäferromanwesen fügte sodann Francisco Moraës (ermordet 1572) durch seine »Chronica de Palmerin de Inglaterra« die aufgebauschte Ritterromantik, deren Ursprung ja, wie wir im vorigen Kapitel sahen, überhaupt in Portugal zu suchen sein soll. Allerdings trat um diese Zeit ein begabter Dichter auf, welcher gegen die Ausländerei Opposition machte und durch seine Thätigkeit auch für die spanische Literatur wichtig wurde (s. o.). Dieser Dichter war Gil Vincente (st. 1557), der mit richtigem Instinkte das Volksleben zur Basis seines Dichtens machte und durch seine von Witz sprudelnden, wenn auch höchst mangelhaft und ungeschlacht komponirten Possen, wie durch seine Autos einen nationalen Ton in der portugiesischen Literatur zu begründen suchte. Allein während in dem Nachbarlande aus derartigen Anfängen ein herrliches Volks- und Nationaltheater erblühte, verkrüppelte das portugiesische, indem es, da Gil Vincente ohne Nachfolger blieb, in die Hände gelehrter Pedanten fiel, welche, wie für die Literatur überhaupt, so auch für die dramatische das einzige Heil in der durch die Italiener vermittelten Nachäffung antiker Formen sahen. Solche gelehrte Dichter waren Saa de Miranda (geb. 1495) und Antonio Ferreira (1528—1569). Der letztere, dessen Sonette, Oden und Elegieen in Sprache und Ausdruck glatt und wohlgedrechselt, aber von ebenso frostigem Gehalt sind wie seine pseudoklassische Tragödie »Inez de Castro«, wurde das Haupt der portugiesischen Pseudoklassik, die sich in Jorge Ferreira de Vasconellos (st. 1582), in Pedro

de Andrade Caminha (ſt. 1589) und Diogo Bernardes (ſt. 1596) talentlos fortſetzte.

Bevor aber die portugieſiſche Poeſie in kalter Nachkünſtelei des Alterthums und der Ausländerei erſtarrte, ſollte ſie durch Camões [1]) noch ihren höchſten Triumph feiern, obgleich auch dieſer Dichter von den Feſſeln der herrſchenden literariſchen Richtung keineswegs gänzlich ſich befreien konnte und das großartig Nationale ſeines Gedichts mehr in der Abſicht deſſelben als in der Ausführung liegt, welche nur allzuſehr von der maßloſen Verehrung jener Zeit für Vergil zeugt und in die portugieſiſche Heldenſage ganz unpaſſende und widerhaarige Elemente miſcht.

Luis de Camões wurde im Jahre 1525 als Sprößling eines altadeligen aber verarmten Geſchlechtes zu Liſſabon geboren. Er ſtudirte auf der Univerſität Koimbra und überließ ſich ſchon als Student ſeinem dichteriſchen Drange. Nach beendigten Studien gerieth er in Liſſabon zu der Palaſtdame Katharina de Attayde in ein Verhältniß voll Glut und Leidenſchaft, der einzige Sonnenblick des Glückes, welcher in dieſes unglückliche Dichterleben gefallen iſt. Da ſeine Thätigkeit als Poet keine Beachtung fand, beſchloß er, Krieger zu werden, und nahm als Freiwilliger Dienſte auf der Flotte, die gegen die Küſte von Marokko auslief. Wie Cervantes und Lope, ſo hat auch Camões mitten im Geräuſche der Waffen, des Seeſturms und der Feldſchlacht gedichtet. Nach beendigtem Seezug kehrte er nach Liſſabon zurück, ohne weiteren Erfolg ſeiner bewieſenen Tapferkeit, aber mit Verluſt ſeines linken Auges, welches ihm in dem Treffen vor Ceuta eine Büchſenkugel zerſchmettert hatte. Voll Unmuth darüber, in ſeinem Heimatlande durchaus keine irgendwie ſeinen Talenten und Kenntniſſen entſprechende Laufbahn ſich eröffnen zu können, ſchiffte er ſich 1553 nach Oſtindien ein. Allein auch in Goa, dem Mittelpunkte der indiſchen Beſitzungen der Portugieſen, gelang es ihm nicht, ein Amt zu erhalten, und er ſah ſich daher genöthigt, abermals Kriegsdienſte zu nehmen und verſchiedene Expeditionen zu Land und Meer mitzumachen, auf denen er alle Gefahren, welche die nachher von ihm ſo verherrlichten Entdecker des Seeweges nach Oſtindien beſtanden hatten, gleichſam von neuem zu erleben Gelegenheit hatte, ein Umſtand, der auf ſein großes Gedicht den bedeutendſten Einfluß üben mußte. Die Jammerſäligkeit der portugieſiſchen Verwaltung Indiens bewog ihn zu einer ſatiriſchen Schilderung derſelben, deren Veröffentlichung den Vicekönig ſo erzürnte, daß er den Dichter auf die an den Küſten China's gelegene Halbinſel Macao verbannte, wo er ſich fünf Jahre

[1]) Spr. Kamohn(g)iſh. Vgl. über ihn R. Avé-Lallemant: L. de C. Portugals größter Dichter, 1879, und Booch-Arkoſſy's Einleitung zu ſeiner Verdeutſchung der Luſiaden, 1854.

lang mit einem armſäligen Amte abquälen mußte. Auf dem höchſten Punkte der Landenge, welche Macao mit dem Feſtlande von China verbindet, zeigt man noch jetzt die ſogenannte Camõesgrotte, von wo aus ſich eine entzückende Ausſicht über Meer und Land eröffnet. In dieſer Grotte ſchrieb der Dichter, wie die Sage geht, ſein großes Nationalepos »Os Lusiadas« (die Luſiaden d. h. Luſitanier, Portugieſen). Indeſſen hatte in Goa ein neuer Vicekönig die Verwaltung übernommen und erlaubte dem Dichter, den Ort ſeiner Verbannung zu verlaſſen. Auf der Rückreiſe nach Goa ſcheiterte das Schiff, auf welchem Camões ſich befand, an der Mündung des Kamboja-Fluſſes und mit Noth rettete er ſich auf einem Brett an's Ufer, ſich und ſein theures Werk, deſſen Blätter die Meereswellen näßten. Gläubiger und Verleumder brachten es dahin, daß er zu Goa ins Gefängniß geworfen wurde, woraus einige Freunde ſeiner Muſe endlich ihn erlöſ'ten. Arm, wie er es betreten, verließ er das Wunderland, wo ſo viele Nichtswürdige Schätze aufhäuften, und landete nach ſechzehnjähriger Abweſenheit 1569 im Hafen von Liſſabon. Er veröffentlichte ſein Gedicht mit einer Widmung an den jungen König Sebaſtian, welcher dem großen Verherrlicher der luſitaniſchen Nation ein Jahrgeld von 25, ſage fünfundzwanzig Thalern ausſetzte. Er wäre verhungert, wenn nicht ein treuer Mohr, welchen er aus Indien mitgebracht, nächtlicher Weile in den Straßen der Hauptſtadt für ſeinen Herrn gebettelt hätte. Neben eigenem Unglück erlebte Camões noch den Fall ſeines geliebten Vaterlandes, welchen der verpfaffte König Sebaſtian durch ſeinen hirntollen Ritterzug gegen Marokko im Jahre 1578 herbeiführte. Ein oder zwei Jahre darauf ſtarb nach der gewöhnlichen Annahme der Dichter, von Armuth und Krankheit aufgezehrt, in einem Hoſpital. Sechzehn Jahre nach ſeinem Tode errichtete man ihm ein Denkmal. Ein ſchöneres ſetzte ihm unſer Tieck mittels ſeiner Novelle „Tod des Dichters" (1834).

Camões hat ſich in verſchiedenen Gattungen der Poeſie verſucht, mit dem wenigſten Glück im Drama, indem er drei Stücke lieferte, die von keinem Belange ſind. Dagegen müſſen ſeine Idyllen (deutſch von Schlüter und Stork), Cançaos (Canzonen) und Sonette (deutſch von Arentsſchild u. a.) im italiſchen Stil als in edler Form und ſeelenvollem Gehalt gleich ausgezeichnet anerkannt werden[1]). Seine nationalliterariſche Bedeutung beruht jedoch auf ſeinem epiſchen, in achtzeiligen Stanzen geſchriebenen, in zehn Geſängen getheilten Gedicht »Os Lusiadas,« zuerſt gedruckt 1572[2]). Dieſes von der edelſten Begeiſterung getragene Werk iſt unter dem unrichtigen

[1]) Luis de Camões' ſämmtl. Gedichte, zum erſtenmal deutſch von W. Storck, 1880.

[2]) Ein Deutſcher, Emil Biel, beſorgte die beſte und ſchönſte Ausgabe der berühmten Dichtung, eine prächtige, textkritiſche und illuſtrirte Säcularedition in Großfolio: — Os Lusiadas. Ediçao critica-commemorativa do terceiro centenario da morte do grande poeta, 1880 seq.

Namen „die Luſiade“ in ganz Europa berühmt, in Deutſchland aber ungeachtet der ausgezeichneten Ueberſetzungen von Donner (1833), von Booch-Arkoſſy (1854) und von Eitner (1869, reimlos) mehr genannt und geehrt als gekannt, weſshalb hier eine möglichſt gedrängte Darlegung des Inhalts nicht unwillkommen ſein wird. Camões hatte eine gar hochſinnige Vorſtellung von ſeinem Beginnen und Beruf. Sehr ſchön ſagt er in der Expoſition ſeines Gedichts (C. I. St. 10):

»Vereis amor da patria, não movido
De premio vil, mas alto e quasi eterno.« [1])

Damit iſt ſchon angedeutet, was der Dichter will. Nicht einen einzelnen Helden, nein, ein ganzes Volk und deſſen Geſchichte, allen Ruhm, welchen die Luſitanier erworben, will er verherrlichen und dieſe konſequent durchgeführte Abſicht verleiht ſeinem Werke ein ſo eigenthümliches Gepräge. Hiſtoriſcher Sinn und Patriotismus walten überall in dieſem Gedichte und ſtellen es dadurch hoch über die Erzeugniſſe der italiſchen Ritterepik. Als ſeine Muſen ruft der vaterländiſche Dichter die »Tagides minhas« (die Jungfrau'n des Tajo) an, damit ſie ihm Begeiſterung leihen, um die Waffen und die glorreich edlen Recken (»as armas e os baroes assinalados«) ſeines Landes würdig zu beſingen. 1. Geſang: Vaſco de Gama und ſeine Gefährten, deren Entdeckungsreiſe dem Dichter zum leitenden Faden dient, befinden ſich mit ihren Schiffen bereits im indiſchen Meere, in der Nähe von Madagaſkar, als Jupiter die Götter verſammelt, um über dieſes Unternehmen Rath zu halten. Der Göttervater erweiſ't ſich den Portugieſen günſtig, ebenſo Mars und Venus, wogegen Bakchus, der ſeinen alten Ruhm in Indien durch die luſitaniſchen Helden verdunkelt zu ſehen fürchtet, ſeine Abneigung zu erkennen gibt. Mars macht den Vorſchlag, den Merkur abzuſenden, um die Portugieſen an einen Ort zu bringen, wo ſie von den Strapazen der Seefahrt ausruhen und Nachrichten über Indien einziehen könnten. Dies wird genehmigt und die Portugieſen erreichen Mozambik, wo aber Bakchus in Geſtalt eines vornehmen Mauren den dortigen Scheich gegen ſie aufwiegelt, ſo daß ſie ſich nur durch ihre Tapferkeit eines heimtückiſchen Angriffs erwehren können. Beim Weiterſegeln bedienen ſie ſich eines Wegweiſers, welcher ſie irreführen will, allein Venus vereitelt ſeine Liſt und bringt ihre Schützlinge nach Mombaza. 2. Geſang: Bakchus erwartet hier die Ankömmlinge, um ſie mittels neuer Kunſtgriffe zu verderben. Er nimmt, um die Portugieſen glauben zu machen, daß Mombaza von Chriſten bewohnt ſei, zwei Soldaten, welche Gama an's Land geſchickt, um die Geſinnung der Mauren zu erforſchen, gaſtfreundlich in ſeinem eigenen

[1]) „Du wirſt ſie ſchau'n, die Vaterlandesliebe,
Die kein gemeiner Eigennutz erregte.“

Hauſe auf, in welchem er — ſo abenteuerlich geht Camões mit der griechiſchen Mythologie um — wie ein Chriſt lebt und der heiligen Jungfrau einen Altar errichtet hat, vor welchem er knieend betet. Venus entreißt jedoch die Luſitanen der drohenden Gefahr, indem ſie mit Hilfe der Nereiden die Schiffe, wie ſie in den verrätheriſchen Hafen einlaufen wollen, zurücktreibt. Vaſco de Gama richtet, der Rettung froh, ein Gebet an die göttliche Vorſicht um ferneren Beiſtand und Venus ſteigt zum Empyreum empor, um dieſes Gebet an den Stufen von Jupiters Thron niederzulegen. Dieſer Gang der Venus iſt eine der ſchönſten Glanzſtellen des Gedichts. Die Weichheit, Glut, üppige Grazie, wollüſtige Pracht und ſprachliche Muſik der Schilderung ſind unvergleichlich: —

»E, como hia affrontada do caminho,
Tão formosa no gesto se mostrava,
Que as estrellas, e o ceo, e o ar visinho,
E tudo quanto a via namorava.
Dos alhos onde faz seu filho o ninho
Huns espiritos vivos inspirava,
Com que os polos gelados accendia,
E tornava do fogo a esphera fria.

Os crespos fios d'ouro se esparzião
Pelo collo, que a neve escurecia;
Andando, as lacteas tetas lhe tremião,
Com quem amor brincava, e não se via:
Da alva petrina flammas lhe sahião,
Onde o menino as almas accendia;
Pelas lisas columnas lhe trepavão
Desejos, que como hera se enrolavão.

C'hum delgado cendal as partes cobre,
De quem vergonha he natural reparo;
Porém nem tudo esconde, nem descobre
O'veo, dos roxos lirios pouco avaro:
Mas para que o desejo accenda e dobre,
Lhe põe diante aquelle objecto raro.
Ja se sentem no ceo, por toda a parte,
Ciumes em Vulcano, amor em Marte.

E mostrando no angelico semblante
Co'o riso huma tristeza misturada;
Como dama, que foi do incanto amante
Em brincos amorosos maltratada,
Quese aqueisca, e se ri n'hum mesmo instante,
E se torna entre alegre magoada:
Desta arte a deosa, a quem nenhuma iguala,
Mais nimosa que triste ao Padre falla.« [1])

[1]) Donner hat dieſe Stelle, wenn auch etwas frei, nicht unwürdig des Originals verdeutſcht: —

Jupiter erhört die Bitten der Venus, sagt die künftigen Großthaten der Portugiesen in Ostindien voraus und befiehlt dem Merkur, Vasco de Gama nach Melinda zu führen, dessen gastfreies Volk die Portugiesen freundlich aufnehmen würde. Dies geschieht in der That und der König von Melinda, erstaunt über die kühne Seefahrt und aus diesem Unternehmen den Schluß ziehend, daß die Portugiesen ein außerordentlich tapferes und großes Volk sein müßten, schließt ein Bündniß mit den Abenteurern und bittet den Gama, ihm die Geschichte seines Vaterlandes zu erzählen. 3. Gesang: Gama erfüllt den Wunsch des Königs und beginnt seine Erzählung, welche alle wichtigen, tragischen und rühmlichen Ereignisse der Geschichte Portugals umfaßt — hervorzuheben ist die schöne Episode von der unglücklichen Inez de Castro (Stanze 119—135). Dieser Bericht an

---

„Vom weiten Weg glühn röther ihre Wangen,
Hoch stralt der Reiz der göttlichen Gestalt,
Daß Luft und Himmel zittert im Verlangen
Und rings der Sterne Chor in Liebe wallt.
Das Auge, das ihr Sohn zum Sitz empfangen,
Strömt aus der Geister lebende Gewalt,
Womit sie zündend starre Pol' umschlinget
Und flammend in die kalte Sphäre dringet.

Ihr goldnes Haar wallt in der Locken Ringung
Zum Nacken, der den reinen Schnee besiegt;
Ihr Busen bebt in leiser Wellenschwingung,
Auf welcher Amor ungeseh'n sich wiegt;
Glut sprüht des Gürtels blendende Umschlingung,
Womit ihr Sohn die Seelen heiß umschmiegt;
An glatter Hüfte rankten die Verlangen,
Die, gleich dem Epheu, sich um jene schlangen.

Ein dünner Stoff webt um die stillen Reize,
Die frommer Scham vertraute die Natur;
Das Netz, die Ros' umschleiernd nicht mit Geize,
Entfaltet und verhüllt zur Hälfte nur;
Doch daß es noch zu hell'rem Brande reize,
Entdeckt es lauschender Begier die Spur.
Schon hört man auf des Himmels fernsten Plänen
Vulkanus' Zornwuth, Mavors' Liebessehnen.

Im engelschönen Blick der Hehren thaute
Des Grams Gewölk, mit Lächeln hold vereint.
Dem Mädchen gleich, das unversehn's der Traute
Verletzt im Liebesspiel, wie dann es weint
Und klagt und wieder lacht in einem Laute
Und munter jetzt und wieder zornig scheint:
So sprach die Göttin, aller Frauen Krone,
Mehr froh als traurig vor des Vaters Throne."

ſich iſt muſterhaft, allein ſchlecht motivirt; denn, wie ſchon Siſmondi bemerkt hat, der mauriſche König, an welchen er gerichtet wird, hat nie weder von Europa noch von deſſen Geſetzen und Kriegen noch von deſſen Religion etwas gehört, kann alſo den größten Theil davon unmöglich verſtehen, und wenn er ihn verſtände, ſo müßte dieſe Erzählung meiſt keine andere Wirkung haben als die, ihn gegen ſeine Gäſte als geſchworene Feinde des mauriſchen Geſchlechtes und der Religion Mohammeds einzunehmen. 4. Geſang: Gama ſchließt ſeine geſchichtliche Relation mit der Schilderung Emanuels des Großen, welcher die Entdeckungsplane ſeines Vorgängers Johann II. fortgeführt und mit Aufſuchung des Seeweges nach Oſtindien ihn, Gama ſelbſt, beauftragt hat, nachdem ihm in einem Traumgeſichte der Ganges erſchienen und ihm die Herrſchaft der Portugieſen über Oſtindien geweiſſagt hatte. Großſtiliſirt iſt hier (St. 94—104) die Verwünſchung, welche ein Greis beim Abſegeln Gama's über die Herrſchſucht ausſpricht. 5. Geſang: Gama ſchildert dem König von Melinda die bisher auf ſeiner Fahrt beſtandenen Abenteuer und Gefahren. Schön iſt die Beſchreibung der Waſſerhoſe (St. 18—22), wie ja Camões überhaupt unübertrefflich iſt in der Schilderung von Naturſcenen und Naturwundern,[1]) und furchtbar iſt die Erſcheinung des Rieſen Adamaſtor am Vorgebirge der guten Hoffnung (St. 37—61). 6. Geſang: Gama's Bericht iſt zu Ende, die Portugieſen gehen wieder unter Segel und durchſchiffen, von einem Lootſen des Königs von Melinda geführt, das indiſche Meer. Nun ſteckt ſich Bakchus hinter die Meeresgötter und reizt ſie gegen die kühnen Seefahrer auf, welche ſich die Langeweile der Reiſe dadurch vertreiben, daß ſie der Epiſode von den „Zwölf aus Engellande (os doze d'Inglaterra)" lauſchen, welche Velloſo erzählt (St. 44—69). Indeſſen ſchickt Aeolus ſeine Winde aus, um das Meer in Aufruhr zu bringen, allein Venus eilt mit ihren Nymphen herbei und die Reize derſelben beſänftigen die Winde. Die Küſte Indiens erſcheint in Sicht. 7. Geſang: Der Dichter ſpricht mit einem Gefühle patriotiſchen Stolzes von ſeinem Land und Volk und geht dann zur Schilderung Indiens über. Die landenden Portugieſen werden von dem Könige von Malabar gut empfangen. Ein indiſcher Großer beſucht die luſitaniſchen Schiffe. Er be-

[1]) „Ich darf als Naturforſcher wohl ſagen, daß in dem beſchreibenden Theile der Luſiaden nie die Begeiſterung des Dichters, der Schmuck der Rede und die ſüßen Laute der Schwermuth der Genauigkeit in der Darſtellung phyſiſcher Erſcheinungen hinderlich werden. Sie haben vielmehr, wie dies immer der Fall iſt, wenn die Kunſt aus ungetrübter Quelle ſchöpft, den belebenden Eindruck der Größe und Wahrheit der Naturbilder erhöht. Unnachahmlich ſind im Camões die Schilderungen des ewigen Verkehrs zwiſchen Luft und Meer, zwiſchen der vielfach geſtalteten Wolkendecke, ihren meteorologiſchen Proceſſen und den verſchiedenen Zuſtänden der Oberfläche des Oceans. Camões iſt im eigentlichen Sinne des Wortes ein großer Seemaler." Humboldt im Koſmos, II. S. 59.

zweite göttliche Komödie, nur eine heroiſche, in welcher das Vaterland und deſſen Verherrlichung, die Großthaten der portugieſiſchen Helden den Grund bilden, auf welchem alle übrige Zier eingewirkt iſt. Darum iſt die Erzählung aus der Vorzeit ſo nothwendig. Ebenſo ſchön iſt die Phrophezeihung, die uns ſchon die künftigen Thaten eines Pacheco und Albuquerque meldet. Seh' ich nun den verhältnißmäßig kleinen Umfang dieſes Gedichtes, dieſe zehn Geſänge, und erwäge, daß ſie Geſchichte der Vorzeit und Zukunft, die Beſchreibung des Zuges, die Einwirkung der Götter und der Naturkräfte enthalten, ſo erſcheint mir das Werk um ſo mehr als ein Wunder, da ihm noch für Epiſoden Raum bleibt, wie jene rührende Liebestragödie vom Tode der Inez de Caſtro."

Nachahmer, aber keine Nachfolger fand Camões in ſeinen beiden Zeitgenoſſen Jeronymo Corte'eal und dem etwas begabteren Franciſco Rodriguez Lobo (geb. um die Mitte des 16. Jahrhunderts), welcher taffetne Hirtenromane (»Primavera«, »O pastor peregrino«, »O desenganado«) und Verſe verſchiedener Sorten ſchrieb, worunter auch das langweilige hiſtoriſche Gedicht »O condestabre de Portugal D. Nuña Alvarez Pereira«. Berühmt iſt er insbeſondere als Proſaiſt, als welcher er den ciceroniſchen Periodenbau in die portugieſiſche Sprache einführte, und für das beſte ſeiner Werke gelten ſeine moraliſirenden Unterhaltungen über das Benehmen eines Weltmannes (»Corte na Aldea«). Von noch weit geringerem Werthe als Lobo's Dichterei iſt die der übrigen portugieſiſchen Poeten des 17ten Jahrhunderts, Gabriel Pereira de Caſtro (ſt. 1633), Manuel de Faria y Souza (1590—1649), ein manierirter und übergelehrter Polyhiſtor, der auch in ſpaniſcher Sprache Verſe machte, und Antonio Barboſa Barcellar (1610—1663), ein ſchmachtender Elegiker. Das 18te Jahrhundert ſuchte die portugieſiſche Literatur mit dem pſeudoklaſſiſchen Geſchmack heim, welcher bis weit ins 19te Jahrhundert hinein, insbeſondere auf der Bühne tonangebend geblieben iſt. An der Spitze der franzöſelnden Verskünſtler und Literaten ſtand der Graf Xavier de Menezes de Ericeyra (1673—1741), der Boileau's Poetik ins Portugieſiſche überſetzte und nach den Vorſchriften derſelben eine »Henriqueida« verfertigte, worin die Stiftung des portugieſiſchen Staates beſungen wird. Seine Zeitgenoſſen und Nachfolger, Claudio Monoel de Coſta, Paulina Cabral de Vaſconcellos, Franciſco Monoel de Naſcimento (genannt Filenta Elyſio), Monoel Barboſa de Bocage, Antonio Diniz da Cunha e Silva, gingen ebenfalls boileau'ſche Wege oder adoptirten die Schnörkeleien des ſpaniſchen Gongoraismus. Die Rückkehr zum altnationalen Stil, welche Pedro Antonio Correa Garçao anſtrebte, fand keine Beachtung und in neuerer Zeit war das Nationalbewußtſein ſo tief geſunken, daß der Miguelift Joſé Agoſtinho de Macedo, Verfaſſer des elenden Heldengedichts »O Oriente«, es nicht nur wagen

durfte, Camões mit dem Koth einer afterweisen Kritik zu besudeln sondern auch seinen Landsleuten für einen größern Dichter galt als der Schöpfer der Lusiaden.

Die Wiedergeburt der poetischen Literatur, welche sich mittels der Neuromantik in den Ländern Europa's während des ersten Drittheils des 19. Jahrhunderts vollbrachte, hat sich in Portugal nur sehr langsam Wirksamkeit und Geltung verschaffen können. Noch immer war der pseudoklassische Geschmack der herrschende, die Quelle der Produktionskraft floß nur spärlich und die Literatur nährte sich kümmerlich von Uebersetzungen, wobei keineswegs immer eine vernünftige Auswahl der Originale stattfand. Unter den portugiesischen Dichtern neuerer und neuester Zeit haben sich Namen gemacht die Dramatiker Pimenta de Aguiar, Nolasco und Gomez (»Inez de Castro«, deutsch von Wittich), der Eklogiker Mouzinho de Albuquerque (geb. 1794, »Georgicas portuguezas«), die Lyriker und Fabulisten Sarmento, Semedo, Maldonado und Magalhaens, ferner d'Almeida Garret, der in einem episch-lyrischen Gedichte Camões verherrlichte, das episch-satirische Gedicht »Dona Branca« und die episch-lyrische Dichtung »Adozinda« schrieb, welche durch ihre romantische Richtung sich bemerkbar machte; endlich die zwei talentvollsten: Antonio Feliciano de Castilho (geb. 1800), Verfasser der durch elegischen Wohlaut, Gefühlsinnigkeit und zarte Naturschilderung ausgezeichneten Dichtungen »Cartas de Echo e Narciso«, »A Noite de Castello« und »Amor e melancolia« — und Alessandro Herculano de Carvalho (st. 1877), wie der Vorhingenannte zur Zeit des Miguelismus vielverfolgter Vaterlandsfreund, der in seinen gramschweren religiös-politischen Gedichten, die er unter dem Titel »A voz de propheta« herausgab, die patriotische Saite wieder mächtig anschlug, welche aus der Harfe des Camões vordem so hell herausgeklungen. Herculano, welcher mittels seiner geschichtlichen Untersuchungen große Massen von Mythen- und Legendenwust aus der Geschichte seines Vaterlandes wegfegte und als ebenso kenntnißweiser wie freisinniger Publicist nach allen Seiten hin aufhellend und wegeweisend wirkte, muß fraglos als die bedeutendste Gestalt geachtet werden, welche die Literatur Portugals im 19. Jahrhundert aufzustellen vermochte. Auf der Thätigkeit dieses Schriftstellers beruhte vorzugsweise die Möglichkeit einer literarischen Reform seines Landes. Man lernte an eine solche Möglichkeit glauben, so man auf die Dichterstimmen achtete, welche jenseits des Meeres in portugiesischer Sprache lautwurden, in der ehemaligen Kolonie Portugals, dem Kaiserreiche Brasilien, allwo eine klangreiche Stimme besonders aus den »Cantos« (1857) des Gonçaldes Diaz tönte[1]). Und auch daheim

[1]) Als Probe stehe hier das von Booch-Arkossy übersetzte „Lied aus der Verbannung" (Canção do exelio).

im Mutterlande vollzog sich mälig eine Abwendung von der veralteten und sterilen Geschmacksrichtung, welche aus dem 18. Jahrhundert in das 19. herübergekommen war. Bei dieser Umwandelung, d. h. bei der Wendung von den pseudoklassischen zu den romantischen und modernen Anschauungen und Strebungen, hat die wachsende Bekanntschaft mit der deutschen Literatur fraglos ein wesentliches Motiv abgegeben. Spuren der Wirksamkeit desselben begegnet man häufig in der portugiesischen Literatur, wie sie sich in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts zu regen begann. So ganz deutlich in der Thätigkeit Herculano's, so auch der Lyrik des begabten Gomez de Amorim (geb. 1827), so endlich in der Dorfnovellistik, welche der talentvolle Julio Diniz in seinem Lande begründete, indem er mit Geschick und Erfolg es unternahm, das bis dahin ganz beiseite gelassene Volksleben für den Roman und die Novelle heranzuziehen und dichterisch fruchtbar zu machen.

Als ihren größten Meister in der Kunst des historischen Stils betrachten die Portugiesen den Joao de Barros (1496—1570) der in dem oratorischen Tone des Livius, jedoch mit der Gewissenhaftigkeit eines Quellenforschers die Entdeckungen und Eroberungen seiner Landsleute in Ostindien beschrieb (»Asia dos fectos que os Portuguezes fizeram no descobrimento

---

„Mein Land nur hat Palmenhaine,
Wo hold singt der Sabiá;
Sänger, die mich hier umflöten,
Sind so lieblich nicht als da.

Unser Himmel zeigt mehr Sterne,
Unsre Blumen schöner blühn;
Unser Wald hat reichres Leben,
Heißer wir in Liebe glühn.

Einsam sinnend Nachts und grübelnd
Find' ich mehr Vergnügen da;
Mein Land nur hat Palmenhaine,
Wo hold singt der Sabiá.

Mein Land bietet Schönheitsfülle,
Wie ich hier sie nirgends sah;
Einsam sinnend Nachts und grübelnd
Find' ich mehr Vergnügen da.
Mein Land nur hat Palmenhaine,
Wo hold singt der Sabiá.

Gott der Huld, laß mich nicht sterben,
Eh' mein Land ich wiedersah
Und sein Zauber mich beseelte,
Wie noch nie mir hier geschah;
Laß mich schaun die Palmenhaine,
Wo hold singt der Sabiá."

et conquista dos mares et terras do Oriente«, 1552). Lavanha und Couto ſetzten dieſes Geſchichtebuch fort. Denſelben Gegenſtand behandelte mit noch größerer Zuverläſſigkeit, aber geringerer Kunſt F. L. de Caſtanheda (»Hist. do descobr. e. conq. da India«, 1552). Die großen Thaten ſeines Vaters erzählte Alfonſo de Albuquerque (geb. 1500) mit edler Simplicität (»Commentarios do grande D'Albuquerque«, 1557). Bernardo de Brito (1569—1617) ſchrieb in ſchönem Chronikſtil die alte Geſchichte Portugals bis zum Jahre 1109 (»Monarchia lusitana«, 1507) und die Reihe dieſer verdienſtvollen alten Hiſtoriker beſchloß der treffliche Biograph J. F. de Andrado (ſt. 1657; »Vida de D. Joao de Castro«, 1651).

Die neuere Hiſtorik Portugals wurde, wie vorhin erwähnt worden, durch Aleſſandro Herculano auf die Grundlage einer unbefangen-wiſſenſchaftlichen Kritik geſtellt.

Anhang zum II. Buch.

Moldo-walachiſche (dako-romäniſche) und rhäto-romaniſche Sprache und Literatur.

Dacien, das Land zwiſchen der Theiß, der Donau, dem oberen Dnieſter und den Karpathen, demnach das öſtliche Ungarn, Siebenbürgen, die Walachei, die Moldau und die Bukowina umfaſſend, iſt von Trajan nach langwierigen Kämpfen (101—106 n. Chr.), dem römiſchen Reiche einverleibt worden. Die alte Bevölkerung dieſes großen Landſtriches war durch den Krieg faſt gänzlich aufgerieben und der ſiegreiche Imperator ſandte deßhalb eine Menge von Römern dahin, um den entvölkerten, aber fruchtbaren Boden zu kultiviren. Dieſe römiſchen Koloniſten waren die Stammväter der jetzigen Moldauer und Walachen in der Walachei, in Siebenbürgen, Ungarn, im Banat und in der Bukowina und die Sprache dieſer Völkerſchaften, die dakoromaniſche, iſt mithin wie die übrigen romaniſchen Sprachen eine Tochterſprache des Latein oder genauer geſprochen des lateiniſchen sermo rusticus. [1]) Ein Volk, welches, wie das moldo-walachiſche thut, Muſik und Geſang leidenſchaftlich liebt, mußte naturgemäß ſeine wohllautende Sprache ſchon frühe zur Liederdichtung benützen und dieſer Zweig

---

[1]) Bekanntlich ſind die Moldauer und Walachen bei ihren Nachbarn unter dem Namen Rumäni oder Vlachi bekannt. Der Name Vlachi (Vlassi, Lassi, hergel. von Latium) war im Alterthum bei den an den Gränzen des römiſchen Reiches hauſenden ſlaviſchen Völkern die Geſammtbezeichnung für Römer oder Lateiner. Körnbach gibt in ſeinen „Studien über dako-romäniſche Sprache und Literatur“ (1850) S. 97 ff. intereſſante Zuſammenſtellungen lateiniſcher und dako-romäniſcher Wortformen, aus welchen zu erſehen iſt, daß die dako-romäniſche Sprache in ihren Wortbildungen der Erinnerung an die lateiniſche Mutter treuer geblieben iſt als die übrigen romaniſchen Mundarten. Z. B.

Lat. jugum.	Dako-rom. jugu.	Ital. giogo.	Span. yugo.	Franzöſ. joug.
— locus.	— locu.	— luogo.	— lugâr.	— lieu.
— piper.	— piper.	— pepe.	— pépe.	— poivre.

Mit Körnbachs Buch ſind zuſammenzuhalten R. Henke: Rumänien, Land und Volk, 1877 (beſ. S. 176 fg.), K. E. Franzos: Vom Don zur Donau, 1878, I, 247 fg. („Rumäniſche Poeten“) und 295 fg. („Rumäniſche Sprichwörter“), „Die Gegenwart“, Bd. 13, Nr. 14, Bd. 14, Nr. 29, L. A. Staufe-Siginowicz: „Romäniſche Poeten“, und Carmen Sylva (Fürſtin Eliſabeth von Rumänien): „Rumäniſche Dichtungen“, metriſch und verdeutſcht (Bd. IX der „Dichtungen des Auslands“).

der Literatur, die volksmäßige Lyrik, iſt bis auf die Gegenwart herab von den Dako-Romänen ſtets am eifrigſten gepflegt worden. Außerdem iſt aber von der dako-romäniſchen Literatur nicht eben viel zu ſagen. Die ältere Periode derſelben datirt von dem Jahre 1643, wo die Romänen in Siebenbürgen ſtatt der bis dahin herrſchenden ſlaviſchen die romäniſche Sprache in die Liturgie einführten. Von da ab wurden in dieſem Idiom Legenden, Predigten und Kirchenlieder geſchrieben und gedruckt; allein Werke, welche etwan ein höheres literariſches Intereſſe darboten, wie die Geſchichte des Wachsthums und des Sinkens des oſmaniſchen Reiches von dem Hoſpodar der Moldau Demeter Kantemir (1673—1729), erſchienen im lateiniſchen Gewande. Die neuere dako-romäniſche Literatur beſteht, wenn wir die Gattung des nationalen Volksliedes abrechnen, hauptſächlich aus Ueberſetzungen und Bearbeitungen italiſcher, franzöſiſcher, deutſcher und engliſcher Dichtungen. Doch haben die begabteren der neueren dako-romäniſchen Poeten und Literaten angefangen, ſich mehr der originalen Hervorbringung zu befleißen. Der Ausdruck „originale Hervorbringung“ iſt jedoch in ſehr beſcheidenem Sinne zu nehmen und zu verſtehen. Denn dieſe ganze Originalität iſt, genauer angeſehen, doch nichts als mehr oder weniger geſchickte Nachahmung. So ahmten die vier rumäniſchen Poeten, welche als die Begründer der Kunſtdichtung ihres Landes zu betrachten ſind, K. Konaki, J. Vicareſcu, G. Alexandreſcu und A. Doniteu, die vorgöthe'ſche deutſche Lyrik nach, zur Zeit, als in Deutſchland nur noch ſpärliche Nachklänge dieſer hainbündleriſchen Sentimentalität lebten. Zugleich mit den deutſchen waren und blieben aber auch franzöſiſche Muſter für die rumäniſchen Reimer maßgebend; ſo ſchon für die beiden letztgenannten, Alexandreſcu und Doniteu, welche ſich an Lafontaine lehnten. Später hat dann der franzöſiſche Einfluß den deutſchen weit überholt, wie ja für die Rumänen bekanntlich Paris die Kaaba aller Civiliſation geworden iſt. Der Sinn für das Heimiſche und Nationale begann ſich erſt dann kräftiger zu regen und auch dichteriſch zu beſtätigen, als Baſil Alexandri mittels ſeiner berühmten Volksliederſammlung »Poesie popolare« (1853 fg.) den rumäniſchen Poeten zeigte, welche Quellen echter Poeſie in ihrem eigenen Lande ſprudelten. Alexandri hat ſeine eigene friſche und ſinnige Lyrik an dieſer Volksliederdichtung heraufgebildet, wie ſein Mitſtrebender, Demeter Bolintineanu, ſeine mitunter ſehr gelungenen Balladen und Romanzen ebenfalls auf den volksthümlichen Ton ſtimmte. Darum, und weil er mittels dieſer ſeiner Dichtungen die Sagengeſchichte ſeines Volkes wieder lebendig zu machen ſuchte, hat man ihn den rumäniſchen Uhland genannt. Eng, ja untrennbar mit der aufſtrebenden Nationalliteratur Rumäniens verbunden iſt die Tagespolitik und für den beſten politiſchen Lyriker gilt Georg Sion, welchem viele nacheiferten, ohne ihn zu erreichen. Am nächſten dürfte ihm

Cretcianu gekommen sein. Neben ihm sind noch zu nennen die etwas steifleinen-pomphaften Oden- und Liederdichter G. Assaki und V. Negri und als von ihren Landsleuten sehr geschätzte Humoristen und Satiriker K. Negruzzi und K. A. Rosetti, deren Witz und Spott freilich mitunter grobschlächtiger sind, als sogar an den Ufern der Dombrovitza zulässig sein möchte. Als gehaltvoller und formgewandter Sonettist hat sich M. Eminescu hervorgethan. —

In den Hochthälern der Gebirge Rhätiens sitzt ein Volksbruchtheil, welcher nicht ohne Grund sich rühmt, eine unmittelbare Tochtersprache der römischen zu sprechen. Heute mögen noch etwa 50,000 Menschen dieses graubündische „Roman'sch" verstehen und reden. Mit der Empfänglichkeit und Sorgfalt deutscher Weltbürgerlichkeit hat ein deutscher Gelehrter diese Erdwinkelsprache und ihre literarischen Verlautbarungen zum Gegenstande seiner Forschung gemacht. [1]) Das Rhäto-Romanische ist erst zur Reformationszeit eine Schriftsprache geworden und es gehörte eine Heimatliebe, die etwas Rührendes hat, dazu, um überhaupt in einem Idiom zu schreiben, dessen Klänge nicht über die Bergwände der abgelegenen Thäler Graubündens hinausreichten. Trotzdem ist eine roman'sche Literatur entstanden, welche nahezu anderthalbhundert Autoren aufzuzählen weiß. Auch diese in der weiten Welt ungehörten Prediger und Poeten, welche in den Quellengebieten des Vorder- und Hinterrheins und unter den Gletschergehängen des Bernina Wort und Schrift ihrer Volksgenossen handhabten, haben mitgeschaffen an der unendlichen Kulturarbeit der Menschheit. In neuerer und neuester Zeit sodann haben Männer, deren Begabung alle Achtung verdient, ihre dichterischen Stimmungen und Anschauungen in ihrer heimatlichen Sprache ausgeprägt, in welche sie zugleich die poetischen Formen der Klassik und der Romantik einführten. Die großartige Hochgebirgsnatur des Engadin scheint dichterischem Sinnen und Gestalten besonders günstig zu sein. Von dort stammen die Lyriker Flugi, Pallioppi und Caderas, sowie der Humorist Caratsch, wohl der ursprünglichste, eigenartigste und volksthümlichste roman'sche Poet.

---

[1]) Fr. Rausch: Geschichte der Literatur des rhäto-romanischen Volkes mit einem Blick auf Sprache und Charakter desselben, 1870.

Berichtigungen und Nachträge zum I. Band.

S. 5, Z. 10 v. u. ſtatt „Dierck“ zu leſen Dierds.
S. 9, Z. 5 v. u. ſtatt „ſentimalen“ zu leſen ſentimentalen.
S. 28, Z. 3 v. o. iſt einzufügen: Einen der berühmteſten hiſtoriſchen Romane Japans, betitelt „Segenbringende Reisähren (Midzuho-gusa)“, von Chikamatſu Monzayemon um die Mitte des 18. Jahrhunderts verfaſſt, hat Dr. F. A. Junker von Landegg verdeutſcht (1880).
S. 137, Z. 11 v. u. iſt nach „Hört“ ein Komma zu ſetzen.
S. 193, Z. 9 v. u. iſt »de« vor la révolution zu ſtreichen.
S. 200, Z. 15 v. u. anzufügen: Miſtrals Mireio iſt metriſch verdeutſcht worden durch Frau B. M. Dorieux-Brotbeck (1880).
S. 221, Z. 7 v. u. ſtatt »Regnieur« zu leſen Regnier.
S. 223, Z. v. u. ſtatt »Lart« zu leſen L'art.
S. 225, Z. 13 v. u. ſtatt „Mythridates“ zu leſen Mithradates.
S. 226, Z. 9 v. u. ſtatt »ame« zu leſen âme.
S. 229, Z. 5 v. o. ſtatt „in welchem“ zu leſen „in welcher“.
S. 229, Z. 1 v. u. anzufügen: Lotheiſſen, Molière und ſeine Werke, 1880.
S. 234, Z. 11 v. u. ſtatt »Tremple« zu leſen Tremble.
S. 235, Z. 12 v. u. ſtatt „Chaulien“ zu leſen Chaulieu.
S. 240, Z. 17 v. o. ſtatt »Dictionaire« zu leſen Dictionnaire.
S. 241, Z. 13 v. u. ſtatt »conféderation« zu leſen confédération.
S. 244, Z. 11 v. o. ſtatt »ee« zu leſen de.
S. 244, Z. 24 v. o. ſtatt »so« zu leſen sa.
S. 246, Z. 6 v. o. ſtatt »l'infame« zu leſen l'infâme.
S. 246, Z. 4 v. u. ſtatt »des« zu leſen de.
S. 247, Z. 9 v. u. nach »pensa« iſt ein Komma zu ſetzen.
S. 249, Z. 16 v. u. ſtatt »Souva« iſt zu leſen Sauva.
S. 250, Z. 4 v. u. ſtatt »desire ou rapelle« zu leſen désire ou rappelle.
S. 258, Z. 15 v. u. ſtatt »cultivées« zu leſen cultivés.
S. 260, Z. 24 v. o. ſtatt »il« zu leſen elle.
S. 260, Z. 20 v. u. ſtatt »occasioné« zu leſen occasionné.
S. 260, Z. 17 v. u. ſtatt »devoilé« zu leſen dévoilé.
S. 261, Z. 3 v. o. ſtatt „7707“ zu leſen 1707.
S. 261, Z. 10 v. o. ſtatt »médicine« zu leſen médecine.
S. 262, Z. 7 v. o. iſt das Wort „gut“ zu ſtreichen.
S. 263, Z. 13 v. u. ſtatt »yeux« zu leſen jeux.
S. 267, Z. 3 v. o. ſtatt „melodiſchen“ zu leſen melodiſchſten.
S. 270, Z. 2 v. u. nach »Norris« ſetze ein Komma.
S. 272, Z. 5 v. o. ſtatt »martyres« zu leſen martyrs.
S. 273, Z. 18 v. o. ſtatt »soi« zu leſen soit.
S. 274, Z. 17 v. o. ſtatt »Mesénniennes« zu leſen Messénniennes.

S. 275, Z. 13 v. o. ſtatt »missionnairs« zu leſen missionnaires.
S. 277, Z. 17 v. u. ſtatt »facriqué» zu leſen fabriqué.
S. 277, Z. 11 v. u. ſtatt »ler« zu leſen leur.
S. 278, Z. 19 v. o. ſtatt »Jambes« zu leſen Iambes.
S. 281, Z. 8 v. u. ſtatt »Quatre-vingt treize« zu leſen Quatre-vingt-treize.
S. 281, Z. 6 v. u. ſtatt »Bourggraves« zu leſen Bourgraves.
S. 282, Z. 22 v. u. ſtatt »par toute, voix« zu leſen par toute voie.
S. 285, Z. 10 v. u. iſt von Werken Alfreds de Vigny noch die meiſterhafte Erzählung »Stello« namhaft zu machen.
S. 286, Z. 10 v. u. ſtatt „Methaphern" zu leſen Metaphern.
S. 289 wäre neben Balzac, Souveſtre und Merimée als ein in der Sittenſchilderung des modernen Frankreichs vorragender Novelliſt noch zu nennen Henri Beyle (1783—1842), welcher unter dem Namen De Stendhal ſchrieb und als deſſen beſter Roman »Le Rouge et le Noir« zu bezeichnen iſt.
S. 291, Z. 13 v. u. ſtatt »secretaire« zu leſen secrétaire.
S. 292, Z. 3 v. u. ſtatt »doivent« zu leſen doit.
S. 294, Z. 20 v. u. ſtatt »La moderne esclavage« zu leſen L'esclavage moderne.
S. 296, Z. 19 v. u. ſtatt »décrété« zu leſen décrété.
S. 298, Z. 15 v. o. ſtatt »camelias« zu leſen camélias.
S. 300, Z. 13 v. u. ſtatt „ſeines nach den Grundſätzen der deutſchen Bibelkritik gearbeitetes" zu leſen: ſeiner n. d. Gr. d. d. Bibelkritik gearbeiteten.
S. 304, Z. 6 v. o. nach »aujourd'hui« ſetze ein Komma.
S. 305, Z. 6 v. o. ſtatt „Capefique" zu leſen Capéfigue.
S. 309, Z. 2 v. u. ſtatt „Henri Taine" Hippolyte T. zu leſen.
S. 322, Z. 2 v. u. iſt noch namhaft zu machen die Schrift von R. Pfleiderer: „Dante's Göttliche Komödie nach Inhalt und Gedankengang."
S. 322, Z. 8 v. u. ſtatt Guſeck-Krigar zu leſen Guſeck, Krigar.
S. 333, Z. 13 v. u. ſtatt „Boccoccio" zu leſen Bocaccio.
S. 345, Z. 6 v. ſtatt »inflammato« zu leſen inflammato.
Zu S. 350: Das Buch von P. L. Cechi über Taſſo (deutſch von Lebzeltern, 1880) konnte ich leider nicht mehr benützen.
S. 355, Z. 4 v. u. nach »valli« ſetze ein Komma.
S. 387: Unter die italiſchen Dichterinnen neueſter Zeit iſt noch einzureihen Grazia Pierantoni-Mancini.
S. 417, Z. 1 v. u. iſt anzufügen: Wilkens, Fray Luis de Leon (1866).

Allgemeine
Geſchichte der Literatur.

Zweiter Band.

Allgemeine Geschichte der Literatur.

Ein Handbuch in zwei Bänden.

Von

Dr. Johannes Scherr,
Professor der Geschichte am schweizerischen Polytechnikum in Zürich.

Sechste, neubearbeitete und stark vermehrte Auflage.

Zweiter Band.

Stuttgart.
Verlag von Carl Conradi.
1881.

Alle Rechte vorbehalten.

Druck von C. Lemppenau in Stuttgart.

Inhalt des zweiten Bandes.

Drittes Buch.

Die germaniſchen Länder:

Seite

1) England (Irland, Schottland) und Nordamerika; 2) Deutſchland; 3) die Niederlande; 4) Skandinavien: Dänemark, Schweden und Norwegen 1

Erſtes Kapitel: England (Irland, Schottland) und Nordamerika 3

Erſte Periode 6

Zweite Periode 17

Dritte Periode 50

Vierte Periode 68

Zweites Kapitel: Deutſchland 129

1) Aelteſte Zeit 135

2) Alte Zeit 142

3) Neue Zeit 186

4) Neuſte Zeit 264

Drittes Kapitel: Die Niederlande 332

Viertes Kapitel: Skandinavien 348

1) Altnordiſches 348

2) Dänemark und Norwegen 357

3) Schweden 367

Viertes Buch.

I. Die ſlaviſchen Länder:

Seite

1) Czechien (Böhmen); 2) Serbien; 3) Polen; 4) Rußland 383

II. Ungarn.

III. Neugriechenland.

Erſtes Kapitel: Die ſlaviſchen Länder: 385

1) Die ſlaviſche Volkspoeſie 385

2) Czechien (Böhmen) 396

3) Polen 399

4) Rußland 414

Zweites Kapitel: Ungarn 429

Drittes Kapitel: Neugriechenland 439

Drittes Buch.

Die germanischen Länder:

1) England (Irland, Schottland) und Nordamerika; 2) Deutschland; 3) Die Niederlande; 4) Skandinavien: Dänemark, Schweden und Norwegen.

Erſtes Kapitel.

England (Irland, Schottland) und Nordamerika.[1])

Verwickelter noch als der ſprachliche Proceß, deſſen Reſultate die romaniſchen Idiome Südeuropa's ſind, iſt der geweſen, aus welchem die engliſche Sprache hervorging. Von der älteſten Zeit an waren die großbritanniſchen

[1]) Warton: History of English poetry, 1775—81 (leider nur vom 11. bis 16. Jahrhundert reichend und bis auf den heutigen Tag ohne würdige Fortſetzung geblieben). Johnson: Lives of the most eminent English poets, 1779—83. D'Israeli: Amenities of literature, und: Curiosities of literature (manchen ſeltenen Bauſtein zur engl. Literaturgeſchichte bietend). Collier: Hist. of English dramatic poetry, 1831 fg. (ein noch immer bedeutendes Werk). Cunningham: Hist. of English literature from Johnson to Scott, 1833. Chambers: Hist. of the English language and literature, 1835. Chambers: Cyclopaedia of Engl. literature, a history critical and biographical of British autors from the earlist to the present times. 1844 (ſeither wiederholt aufgelegt und ſehr bereichert, eines der beſten literarhiſtoriſchen Handbücher, die in Europa exiſtiren). Hazlitt: Literary remains, 1836. Tuckerman: Thougths on the poets, 1845 (deutſch von E. Müller). Cary: Lives of English poets, 1846. Craik: Sketches of the hist. of literature, 1844—45. Craik: Compendious history of the English literature and of the English language, from the Norman conquest; 2. edit. 1864. Thackeray: English humorists, 1854. Spalding: Hist. of English literature, 1854 (deutſch 1854, hinſichtlich der älteren Perioden der engl. Literatur recht brauchbar, inbetreff der neueren und neueſten Phaſen derſelben aber ganz unzulänglich, weil ohne Autopſie und von bornirten Geſichtspunkten ausgehend). Shaw: Outlines of English literature, 1849. Campbell: Specimens of the british poets, 1819 (welcher vortrefflichen Anthologie ein gehaltvoller Essay on the English poetry voranſteht). Irving: The history of Scotish poetry, 1861; Austin Allibone: A critical dictionary of English literature and of British and American authors, 3 vols. 1871; Morley: English writers, 1867; A. W. Ward: A hist. of English dramatic literature to the death of queen Anna, 1875; J. N. Ward: The English poets (selections with critical introductions), 4 vols. 1879; English Men of Letters, ed. by J. Morley, 1879 seq. (von verſchiedenen Verfaſſern und ſehr verſchieden an Werth). H. Taine: Histoire de la littérature Anglaise, 4 vols. 1863 (das beſte Buch, welches jemals ein Franzos über nichtfranzöſiſche Literatur geſchrieben hat); Odysse-Barot: Hist. de la littérature contemporaine en Angleterre, 1876; Ducykink:

Inſeln, insbeſondere das eigentliche England, der Schauplatz geräuſchvoller Wanderungs- und Eroberungszüge. Die alte engliſche Geſchichte iſt die Geſchichte einer fortgeſetzten Invaſion, durch welche auch die buntſcheckige Entwickelung der engliſchen Sprache beſtimmt wurde. Als die Römer das von keltiſchen Stämmen bewohnte Land erobert hatten, gingen ſicherlich viele Worte und Wortfügungen aus der Sprache der Eroberer in die der Unterjochten über. Dann kamen die Angelſachen und drückten, wie dem britiſchen Weſen überhaupt, ſo auch der Sprache das unvertilgbare germaniſche Gepräge auf, welchem die däniſche Invaſion bei der nahen Stammverwandtſchaft beider Völker keineswegs großen Abbruch that, als auch die Dänen ihren Beitrag zu dem Sprachſchatz Englands lieferten. Endlich entſchieden die Normannen, als die vierte Nation, welche Englands Boden erobernd betrat, durch den Sieg, den ſie 1066 bei Haſtings über den letzten Sachſenkönig Harald erfochten, das Schickſal des Landes, welches von da ab erſt recht in die Geſchichte der mittelalterlichen Welt eintrat, indem es ſchon durch das enge Verhältniß, in welchem ſeine Beherrſcher zu der Normandie ſtanden, aus ſeiner inſulariſchen Abgeſchiedenheit heraus und dem Kontinent näher gerückt wurde. Das Ab- und Zuſtrömen verſchiedener Völkerſtämme in Britannien hatte aber jetzt ein Ende. Die Völkerſchaften, welche nach ein-

---

Cyclopaedia of American literature, 2 vols. 1856. Griswold: The poets and poetry of America, 1857. Griswold: The female poets of America, 1859. Talvj: Verſuch einer Charakteriſtik der Volkslieder germaniſcher Nationen, 1840 (S. 473—611). Elliſſen: Polyglotte der europ. Poeſie, 1846 (S. 10—54). Fiedler: Geſchichte der volksthümlichen ſchottiſchen Liederdichtung, 1846. Nolte, Ideler und Aſher: Handb. d. engl. Sprache und Literatur, 1793–1853, 4 Bde. Herrig: Handb. d. engl. Nationalliteratur von Chaucer bis auf die jetzige Zeit, 1850. Herrig: Handbuch der nordamerikaniſchen Nationalliteratur, 1854. Bolte und Franz: Handbuch d. engl. Literatur, 1852. Behnſch: Geſchichte der engl. Sprache und Literatur bis zur Einführung der Buchdruckerkunſt, 1853. Scherr: Geſchichte der engl. Literatur, 1854, 2. verb. und verm. Auflage, 1875. Büchner, Geſchichte der engl. Poeſie, 1855. Hettner: Literaturgeſchichte des 18. Jahrhunderts, 1856, Bd. I. Gätſchenberger: Geſchichte der engl. Literatur, 1859 fg. B. ten Brink: Geſchichte der engl. Literatur, 1877 fg. (der 1. Band reicht bis zum Auftreten Wiklifs, das ſehr tüchtige Werk iſt demnach auf ſo breiter Baſis angelegt, daß es fraglich, ob es jemals unter Dach kommen werde). Miß A. M. F. Robinſon: Zur Geſchichte der zeitgenöſſiſchen Poeſie Englands in „Unſere Zeit", N. F. 15. Jahrgang 1879. R. Döhn: Aus dem amerikaniſchen Dichterwald, literar-hiſtoriſche Skizzen, 1881. E. O. Hopp: Unter dem Sternenbanner, Streifzüge in das Leben und die Literatur der Amerikaner, 1877. Eine ſehr gute »Selection of English poetry, chiefly modern«, gab unter dem Titel »The Rose, Thistle and Shamrock« F. Freiligrath heraus (4. Aufl. 1858). Vergl. auch die verſch. Jahrgänge der literariſch-kritiſchen Reviews Englands und Schottlands, ſowie Lehmann-Engels Magazin für die Literatur des Auslands, Pfizers Blätter zur Kunde der Lit. des Auslands, Herrigs und Viehoffs Archiv für das Studium neuerer Sprachen und Literaturen und Eberts Jahrbuch für roman. und engliſche Literatur. Auf Monographiſches wird bei Gelegenheit verwieſen werden.

ander im Lande sich niedergelassen, verbanden sich nach vollendeter Gährung zu einer Nation, und sobald sich der Wirrwarr keltischer, lateinischer, angelsächsischer, dänischer und nordfranzösischer Sprachelemente zu verschmelzen, sich bei- und unterzuordnen und zur englischen Schriftsprache zu klären begann, zeigten sich bereits auch die Anfänge einer englischen Literatur.

Diese ist, einzelne Perioden der Nachahmung ausländischer Muster abgerechnet, durchaus national. Sie ist ein gesundes, aus dem Marke des Volkes hervorgesprosstes Gewächs. Ihr Grundcharakter blieb der germanische, denn das angelsächsische Element war kräftig genug, den Einflüssen der normännischen Invasion hinsichtlich der Sprache und Sitte nicht zu erliegen, während ihm die allmälige Beimischung des leichteren französischen Blutes hinwiederum seine Starrheit und Plumpheit nahm. Und wie sich die Stammeseigenthümlichkeiten der Kelten, Angelsachsen, Dänen und Normannen in Britannien zu einer tüchtigen Nationalität verschmolzen, so schlossen sich auch die dichterischen Grundanschauungen dieser Volksstämme zu jenem soliden Grundstock der englischen Literatur zusammen, zu jener Balladenpoesie, die in ihrer Volksmäßigkeit, Kraft und Naivität viele Aehnlichkeit mit der spanischen Romanzendichtung hat und hier, wie dort, als bleibender Grundton die dichterische Aeußerung der Nation begleitet, nur von Zeit zu Zeit vor der anmaßlichen Nachahmnng antiker und ausländischer Vorbilder in den Hintergrund tritt, um dann abermals mit verstärkter Gewalt hervorzubrechen, sobald die poetische Hervorbringung ihren naturgemäßen Entwickelungsgang wieder aufnimmt. Zwischen der spanischen und englischen Literatur ergibt sich auch die weitere Parallele, daß die eine wie die andere ein echtes Nationaltheater besitzt und daß sich mit der Naturwüchsigkeit und mit dem Reichthum ihrer dramatischen Repertorien keine Bühne der modernen Welt auch nur annähernd messen darf. Die glückliche Mischung verschiedener Nationalitäten, welche in der höheren Einheit des englischen Volkscharakters aufgegangen, tritt in dieser Literatur überall zu Tage. Das normännische und das sächsische Element wiegen vor. Jenes verlieh der englischen Poesie die bewegliche Phantasie und gestaltende Kraft, dieses den universellen Blick, den gediegenen Ernst, die germanische Gemüthstiefe und Gefühlsinnigkeit, aus welcher jener kostbare Humor entsprungen ist, der die Literatur Englands von ihren Anfängen an bis auf den heutigen Tag vor anderen Literaturen so charakteristisch ausgezeichnet hat.

Man theilt die Geschichte der englischen Literatur gewöhnlich in drei Perioden ein. Die erste derselben reicht von den ältesten Zeiten bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts. Die zweite umfasst den Zeitraum von der Mitte des 16ten bis zur Mitte des 17ten Jahrhunderts. Die dritte beginnt mit der Rückkehr der Stuarts auf den englischen Thron. Ich

finde es jedoch passend, von dieser Eintheilung einigermaßen abzuweichen, indem ich die dritte Periode gegen Ausgang des 18ten Jahrhunderts abschließe und den Zeitraum von dem Auftreten von Burns bis auf die Gegenwart herab als eine vierte Periode den drei früheren hinzufüge.

Erste Periode.

Bevor wir von den Anfängen der englischen Nationalliteratur handeln, müssen wir kurzen Bericht erstatten über die Volkspoesie, deren Spuren die verschiedenen alten Völkerfamilien, aus denen die englische Nation zusammenwuchs, in Großbritannien hinterlassen haben.

Die keltischen Völkerstämme, welche Albion (kelt. Name, der Berguser bedeutet) zuerst von Gallien aus bevölkerten, wurden lange vor der römischen Eroberung durch die ihnen vom Festland nachfolgenden Kymren zum Theil nach Irland, zum Theil in das nördliche Schottland (Hochland) verdrängt. Dort nannten sie sich Iren (Eire, Erin = Westland, Irland); hier, wie die alten Kelten, Gälen. In den beiden genannten Landestheilen der britischen Inseln erhielt sich das keltische Wesen und die keltische Sprache, weil dahin die Römer gar nicht, Sachsen und Normänner aber zu spät vordrangen, um ihre Idiome und ihre Sitten den Unterjochten mit Erfolg aufdrängen zu können. Bei den keltischen Völkerschaften, deren Ueberbleibsel die Iren und Gälen sind, waren die mit dem Druidenthum zusammenhängenden Barden (hergel. vom kymrischen prydydd oder beirdd, d. i. Dichter) die Träger der geistigen Kultur, halbpriesterliche Sänger, welche mit den Propheten der Hebräer verglichen werden können. Sie bildeten eine eigene Innung oder einen Orden, als dessen Stifter der mythische Merlin (Myrdin oder Merddin) genannt wird [1]). Bruchstücke

---

[1]) Vgl. San Marte (Schulz), Die Sagen von Merlin, 1853. Ueber das Bardenwesen s. Th. Stephens: »The literature of the Kymry, being a critical essay on the history of the language and literature of Wales« (1849), deutsch mit Beigabe altwälscher Dichtungen in deutscher Uebersetzung von San-Marte, 1864), insbesondere chapt. 2; ferner F. Walter: Das alte Wales (1859), bes. Kap. 12 (die Barden). Hierherzuziehen sind auch noch die Untersuchungen, welche der Franzose Th. de la Villemarqué in der Einleitung zu seiner Sammlung altbretonischer Bardengesänge und Volkslieder (»Barzaz Breiz«) über das Bardenthum der Bretagne angestellt hat. Auch der Merlin-Mythus ist bekanntlich in der Bretagne vielverbreitet. Der keltische Volksstamm, welcher die Bretagne besiedelte, hat seine nationalen Erinnerungen und Ueberlieferungen nicht weniger zäh festgehalten als seine Stammgenossen in Wales, Irland und Hochschottland. Zwischen der keltischen Sprache des 6. Jahrhunderts und der heutigen bretonischen ist kein größerer Unterschied als etwa

ihrer Gesänge haben sich durch mündliche Ueberlieferung bis heutzutage unter den Abkömmlingen ihres Volkes erhalten und eine Sammlung solcher Bruchstücke wurde mit Berücksichtigung weit späterer irischer Volkslieder in einer bis zur Unkenntlichkeit getriebenen Verfälschung, Erweiterung und Bearbeitung der Lesewelt des 18ten Jahrhunderts durch den schottischen Gelehrten Macpherson (1738—1796) als die Sammlung der wiederaufgefundenen Gesänge des alten keltischen Barden Ossian (irisch Oissin oder Osein) geboten, welchen die irische Volkssage als einen Sohn des Königs Finn (Fingal) bezeichnet. Der macpherson'sche Ossian[1]) erregte bekanntlich seiner Zeit ungeheures Aufsehen und Göthe hat im Werther den tiefen Eindruck geschildert, welche diese melancholische Nebelpoesie auf die Gemüther seiner Zeitgenossen hervorbrachte. Die übertriebene Bewunderung, welche anfänglich kein Bedenken getragen, den Ossian dem Homer gleichzustellen, ja sogar vorzuziehen, wich dann einer ebenso übertriebenen Geringschätzung, als eine gründlichere Kritik, deren Resultate unsere Talvj scharf gezogen hat[2]), die Unechtheit von Macphersons Werk darlegte. Ganz richtig hat jedoch Ellissen bemerkt, die Dichtungen eines geborenen Gälen — denn das war Macpherson und sein Ossian nach Scotts Ueberzeugung durchaus gälisch gedacht — verlören in den Augen keines Unbefangenen dadurch an Werth, daß sie einem „zwar später geborenen, dabei aber echtpoetischen und mit der Milch des klassischen Alterthums genährten Geiste entsprangen". Der macpherson'sche Ossian wird immer eine bedeutsame Erscheinung bleiben und seine epische Elegik — denn anders weiß ich seinen Inhalt nicht zu bezeichnen — wird nie aufhören, sanfte, zur Schwermuth geneigte Herzen zu erquicken. Fortlage hat in seiner Analyse Ossians treffend und schön nachgewiesen, worin die Gewalt dieser Dichtungen auf das Gemüth besteht. „Sowie wir in einer feuchten und kalten Atmosphäre, sind wir nur gegen ihre schädlichen Einflüsse geschützt, unsere innere reagirende Lebenswärme doppelt wirksam und heilsam empfinden, so empfindet sich auch in dem kalten und unsanften Elemente der

---

zwischen der Sprache Fischarts und Lessings. Die durch Villemarqué gesammelten und herausgegebenen »Barzaz Breiz« (deutsch von Keller und Seckendorf, dann von Hartmann und Pfau) sind von hoher Eigenthümlichkeit und enthalten ganz unzweifelhaft mehr vom echten Golde der Poesie als die Ueberbleibsel der keltischen Bardendichtung auf den britischen Inseln.

[1]) Deutsch von Denis, Ahlwardt, Böttger (1847).

[2]) Die Unechtheit der Lieder Ossians, von Talvj, 1840. Schon die Dissert. on Ossian's poems (1804) von Malcolm Laing konnte über die Unechtheit Ossians keinen Zweifel mehr übrig lassen, d. h. über die Unechtheit des macpherson'schen Ossians. Dann auch die Herausgabe der „altgälischen Urtexte", welche Macpherson seinem Ossian zu Grunde gelegt hatte, durch Sinclair und Macfarlan (»Dana Oisein mhic Finn. The Poems of Ossian«, 1807) that das Alter dieser Gesänge keineswegs beweiskräftig dar. Vgl. noch: A. Ebrard, Ossians Finnghal, mit beigegeb. Abhandlung, 1868.

unfruchtbaren Befehdungen kleiner Fürſten, welche Oſſians Geſängen den Stoff geben, doppelt die zarte und feine Empfindung der edlen Herzen, welche in dieſen Kämpfen unter den Panzern verſteckt waren. Die Klage um die vergangene Zeit der Stärke und des Ruhms umzieht dieſe Lieder mit dem Schimmer eines melancholiſchen Abendroths, worin ſich alles, was noch unſer Gemüth beleidigen könnte, mit zauberhaftem Glanze rändert und verklärt und uns mit dem Bilde eines fernen, langſam in rothem Nebel unterſinkenden Heldenthums berauſcht. Es iſt die Gewalt der ſanften und zugleich überſchwänglichen Gefühle, es iſt die Macht der weichen und zugleich ungeheuren Phantaſiegeſtalten, womit Oſſian zaubert. Seine ſanfte Melancholie ſtammt nicht aus Kontemplation und Verachtung des Irdiſchen, ſondern gründet ſich auf die untergegangene Glorie glanzvoller Jugendluſt und hebt ſich daher auch mitunter aus ihrer klagenden Dumpfheit zu ſchlagender Gewalt der Empfindung. Und namentlich dann, wann ſeine Klage am höchſten ſteigt, wann ihn die Geiſter der gefallenen Helden beſuchen und um Ruhm anflehen, wann er ſich hinſehnt in den Kreis ſeiner alten Freunde, in die neblige Halle Lochlins, dann umwehen uns ſeine Worte wie rothe Flammen, und wie weiche Flöten, welche die ganze Seele ſchmelzen, fließen ſie dahin.“ — Proben von echten alten iriſchen Volksballaden und Bardenliedern finden ſich in Walkers »Historical memoirs of the Irisch Bards« und in der Miß Brooke »Reliques of Irish poetry«. Das bedeutendſte dieſer Ueberbleibſel iſt die Ballade von König Finns Jagd (Laoi na seilge).[1]) Als einer der letzten und beliebteſten keltiſchen Volksdichter wird der blinde Ire Turlough O' Karolan (1670—1738) genannt. Unter den Gälen in Hochſchottland ſcheint ſich jedoch die dichteriſche Kraft länger erhalten zu haben als in Irland, denn es hat ſich daſelbſt noch ſpäter ein gäliſcher Volksdichter, Robert Mackay (genannt der braune Rob, 1714—1778) bekannt und berühmt gemacht.

Die aus Belgien nach Britannien hinübergezogenen Kymren veranlaſſten bekanntlich die angelſächſiſche Invaſion, indem ſie, nach dem Abzuge der Römer unfähig, die wilden Nordbriten (Pikten und Skoten), von ihrem Gebiete abzuwehren, unter ihrem gemeinſamen Häuptling Vortigern die Sachſen zum Beiſtande herbeiriefen. Dieſe landeten im Jahre 449 in Britannien, geführt von Hengiſt und Horſa, trieben die Nordbriten zurück, geriethen aber bald mit ihren kymriſchen Bundesgenoſſen in blutige Konflikte und drängten dieſelben an die Weſtküſte Englands, nach Wales und Kornwallis, wo ſie ihre Unabhängigkeit gegen Sachſen und Normannen behaupteten, bis ſie endlich von König Eduard I. unterworfen wurden. Die Regierung

[1]) Original und Verdeutſchung ſ. b. Elliſſen, „Polyglotte der europäiſchen Poeſie“, I. 18 ff.

des Königs Artus oder Arthur in Kardigan lebte als Glanzpunkt der Geſchichte der walliſiſchen Kymren in den Liedern ihrer Barden fort. Die Perſon dieſes Fürſten, der ja bekanntlich der Romantik des Mittelalters, auch der deutſchen, zu einer Art Mittelpunkt diente, iſt aber in einen ſolchen Nebel der Mythe und Sage eingehüllt, daß ein hiſtoriſcher Kern kaum gefunden werden kann.[1]) Der Schatz von walliſiſcher (wälſcher) Bardenpoeſie iſt reich und es ſind noch ſehr viele Geſänge vorhanden, deren Entſtehung unzweifelhaft weit in die Zeit der Unabhängigkeit der Walliſer hinaufreicht. Ein glühender Patriotismus, ein energiſches Nationalgefühl, verbunden, beſonders in den aus ſpäterer Zeit ſtammenden, mit der herben Klage über den Verluſt der Freiheit und Selbſtſtändigkeit, durchweht dieſe Lieder, welche zuletzt nur noch das verzweifelnde Thema variirten: „Kein Ort, wo nicht ſicher das finſtere Verderben uns droht! Kein Rath, kein Ausweg iſt da als der rettende Tod!“ Unter den kymriſchen Barden ſind die gefeiertſten Aneurin, Myrddin Wyllt (Merlin der Wilde), Taliesin, Llywarch Hên und Cadwallon aus dem 6ten und 7ten Jahrhundert, Meilyr, Gwalchmai, Cynddelw und Owain Cyveiliawg aus dem 12ten, Llywarch ab Llywelyn, Einiawn ab Gwalchmai, Dafydd Benvras, Einiawn ab Gwagn, Llygad Gwr und Gruffud ab yr Ynad Coch aus dem 13ten, Gwilym Ddu und Hywel ab Einiawn aus dem 14ten Jahrhundert. Der berühmteſte von den ſpätern, d. h. nach der Unterjochung der Walliſer ſingenden Barden iſt Dafydd ab Gwilym, deſſen Harfe von Melodieen der Liebe klang.[2]) Weiterhin

---

[1]) Vgl. die verdienſtvolle Unterſuchung von San-Marte: Die Arthur-Sage, 1842.

[2]) Auch ein feiner Naturſchilderer war dieſer Barde. Stephens theilt im 4. Kapitel eines Buches das berühmte Lied deſſelben an den Sommer mit. Der Anfang lautet:

„O Sommer, Vater du der Wonne,
Mit deinem dichten Laub und dunkeln Zweigen,
Monarch, gekrönt mit holder Stralenſonne,
Weckſt aus dem Schlaf die Thäler, die dir eigen.
Stolz im Triumphe ſehen wir dich zieh'n,
Prophet und Herrſcher du vom Waldesgrün,
Kunſtreicher Schöpfer du von Wald und Baum,
Du Maler unerreicht im Erdenraum.
Wer ſtreut gleich dir Juwelen, webt ſo fein
Die Silberſchleier um Gebirg und Hain,
Bis Thal und Hain, von Farbenglut durchwaltet,
Zum andern Paradieſe ſich geſtaltet?
Du maleſt bunt ſo Blum' und Blatt wie Rinde,
Ziehſt blüh'nde Ketten üppiger Laubgewinde,
Und deiner jugendfrohen Sänger Klang
Tönt her vom Eichenwipfel Lenzgeſang.

artete das Bardenweſen immer mehr in Bierfiedelei und Bänkelſängerei aus. Reiche Sammlungen walliſiſcher Bardengeſänge bis zum 14ten Jahrhundert herab finden ſich in der von O. Jones, E. Williams und W. Owen herausgegebenen »Myvyrian Archaiology« (1801) und in E. Evans »Specimens of the ancient Welsh poetry« (1764). Die Einleitungen und Noten dieſer Bücher verſchaffen zugleich die gründlichſte Einſicht in das Bardenweſen. Alte walliſiſche Dichtungen in Proſa, und zwar meiſt aus den Sagen von Artus und ſeiner Tafelrunde geſchöpfte, enthalten die »Hên Chwedlau« (alte Geſchichten) und die »Mabinogion« (Jugendunterhaltungen), unter welchem letzteren Titel Lady Charlotte Gueſt einige derſelben mit beigefügter engliſcher Ueberſetzung veröffentlicht hat.

Die Angelſachſen hinterließen ihrerſeits in England Sprachdenkmale, welche beweiſen, daß dieſer germaniſche Stamm, obgleich im Zuſtand geringer Kultur in Britannien angekommen, daſelbſt mit ſeiner Seßhaftwerdung auch die Künſte des Friedens zu betreiben angefangen habe. Die Sachſen hatten nachweiſlich ſchon in früheſter Zeit ihre Skeopas, Leodhyrta und Gleemen (Harfner, Dichter und Singleute), in deren Reihen wir ſpäter ſogar den großen König Alfred finden. Grundton der angelſächſiſchen Liederkunſt war die Tonart der ſkandinaviſch-germaniſchen Skaldenpoeſie. Für das älteſte aller angelſächſiſchen Gedichte gilt ein von dem Mönch Caedmon (ſt. 630) verfaſſter Lobgeſang auf Gott. Demſelben Caedmon wird die dichteriſche Bearbeitung mehrere Stücke des alten Teſtaments wie des neuteſtamentlichen Mythus von der Ueberwältigung der Hölle durch Chriſtus zugeſchrieben, wobei man ſich hauptſächlich auf das Zeugniß des alten angelſächſiſchen Kirchenhiſtorikers Beda (673—735, »Hist. eccl. gentis Angl.«) ſtützt, welcher von Caedmon ſpricht als von einem »frater divina gratia specialiter insignis, qui carmina religioni et pietati apta facere solebat[1])«. Ein anderes Ueberbleibſel bibliſch-epiſcher Poeſie der Angelſachſen iſt das Bruchſtück von „Judith und Holofernes". Später wurden Heiligenlegenden gedichtet, wie im 10ten und 11ten Jahrhundert durch den Abt Cynewulf. Auch weltliche Lieder angelſächſiſcher Skalden ſind uns überliefert worden und zwar lyriſche und epiſche. Der letzteren eins iſt das bedeutendſte angelſächſiſche Sprachdenkmal überhaupt. Es iſt das Lied

Der Amſel Lied begeiſtert klingt im Chor
Aus dichtem Geisblatt laut hervor,
Bis alle Welt, von Wonne tief durchdrungen,
Mit ihrer Füll' die Trauer hat bezwungen."

[1]) Caedmons, des Angelſachſen, bibliſche Dichtungen, herausgegeben von K. W. Bouterweck, 1849. Dichtungen der Angelſachſen, ſtabreimend überſetzt von Grein, 2. A. 1863. Caedmon, the first English poet, by R. Sp. Watson, 1876.

von Beowulf,[1]) das älteste germanische Heldengedicht, welches uns ein deutliches Bild gibt von dem Uebergang uraltnordischer Mythen in die Heldensage der germanischen Nation, sowie von dem granitharten Kampfgewühle und Heldenleben der skandinavischen Urzeiten.

Zu diesen stahlscharfen Eddaklängen, wie sie durch die Angelsachsen und später durch die dänischen Seekönige auf ihren Raub- und Eroberungsfahrten nach Britannien gebracht worden, gesellten die Normannen ihre von dem Geiste französischen Ritterthums und seiner Traditionen durchzogenen Minstrelslieder, welche im Grunde nichts dem Norden fremdartiges enthielten, da sie ja von einem ursprünglich nordischen, im Süden nur umgebildeten Volke herrührten. Der Name Minstrel (vom lateinischen ministerialis, eigentlich Dienstmann), welcher in England unter der Herrschaft der Normannen bald die allgemein gäng und gäbe Bezeichnung für Harfner und Dichter wurde, war mit den Eroberern aus Frankreich herübergekommen. Die Minstrels traten an die Stelle der altbritischen Barden und der angelsächsisch-dänischen Skalden und wurden die Bewahrer der alten Heldensagen und die Verherrlicher und Verbreiter ritterlicher Thaten. Sie wurden auch, wie nicht minder die in der Stille der Klosterzellen dichtenden Mönche, die Anbahner und Beförderer der allmälig sich vollbringenden Mischung der angelsächsischen und der französischen Sprache zur englischen, deren früheste großartig nationale That die wundervolle englisch-schottische Volksballaden-Dichtung (»Minstrelsy«) ist, deren Schätze zuerst Percy, dann andere sammelten und die den Deutschen durch Herder und seine Nachfolger auf dem Gebiete der Weltliteratur vermittelt wurden[2]). Frisch, naiv und kernhaft bricht diese Epik, deren Schauplatz insbesondere das Jahrhunderte hindurch von abenteuerlichen Kämpfen erfüllte Gränzland zwischen England und Schottland ist,[3]) aus dem Volksherzen hervor. Auf einem meist düstern Hintergrund erhebt sich die klare Schilderung dieser Balladen. Mit dramati-

---

[1]) The anglo-saxon poem of Beowulf, ed. by Kemble, 1833. Beowulf, mit ausführl. Glossar herausgegeb. v. Heyne, 1863. Beowulf, stabreimend und mit Einleitung übersetzt von Ettmüller, 1840. Beowulf, neuhochdeutsch v. Simrock, 1859. Beowulf, übers. v. Heyne, 1863.

[2]) Reliques of ancient english poetry, ed. by Percy, 1765 (nachmals wiederholt gedruckt). Herders, Talvj's und anderer Verdeutschungen von Stücken dieser Sammlung sind bekannt. Altengl. und altschott. Dichtungen der percy'schen Sammlung, übers. v. Marées, 1857. Vgl. auch Wolffs „Hausschatz der Volkspoesie", S. 199—232. Neuere Sammlungen sind: — Engl. and scottish ballads, ed. by Child, 1857. Remains of the early popular poetry of England, ed. by Hazlitt, 1864. Early ballads, ed. by Bell, 1863. The Ballad Book, ed. by Allingham, 1864.

[3]) Minstrelsy of the scottish border, ed. by W. Scott, 1802—3. The scottish songs, ed. by Chambers, 1829. The ballads of Scotland, ed. by Aytoun, 1858. Schottische Volkslieder der Vorzeit, übers. v. Rosa Warrens, 1861.

ſcher Anſchaulichkeit und Lebendigkeit ſtellen ſich Perſonen und Ereigniſſe vor unſere Augen. Durch das Hinzutreten geheimnißvoller überirdiſcher Weſen, in welchen dämoniſche Naturmächte verkörpert erſcheinen, erhalten Scene und Handlung einen Reiz mehr. Unübertrefflich iſt das Gewühl des Kampfes vergegenwärtigt, wie in der berühmten Ballade von der Chevy-Jagd (»Chevy Chase«) und zahlreichen anderen. Der Humor kommt herbei und ſchüttelt ſchelmiſch ſeine Schellenkappe, wie in mehreren Balladen von dem romantiſchen Freibeuter Robin Hood,[1]) in der Ballade vom Hanns Gerſtenkorn und in der Beichte der Königin Eleonore. Auch die zarteſten Saiten des Menſchenherzens werden angeſchlagen, die Liebe pflückt ihre Roſen mitten zwiſchen blutgetränkten Schlachtfeldern und nie ward ein rührenderes Klagelied erſonnen als die „Klage der Gränzerwitwe“.[2])

Die Kunſtpoeſie der erſten Periode engliſcher Literatur unterlag durchaus dem Einfluß antiker und moderner ausländiſcher Muſter. Die Romantik der nordfranzöſiſchen Trouvères einerſeits und die italiſcher Dichter andrerſeits wurde mit größerem oder geringerem Streben nach Selbſtſtändigkeit, oft aber auch ſklaviſch nachgebildet und nachgeahmt. Der echtnationale Ton der engliſchen Poeſie ſollte erſt in der zweiten Periode, dann aber auch kraftvoll und herrlich hervortreten.

Die Normannen hatten ihre Trouvères mit nach England gebracht, welche unter den erſten normänniſchen Königen im nordfranzöſiſchen Idiom zu dichten fortfuhren. Indeſſen übertrug ſchon 1185 der Geiſtliche Leyamon den »Brut d'Angleterre« des Richard Wace in die angelſächſiſche Sprache, welche jetzt bereits mit der normänniſchen zur engliſchen ſich zu amalgamiren angefangen hatte. Auf dieſes Werk iſt baſirt die Reimchronik von England (»Chronicle of England«), welche Robert von Glouceſter um 1280 ſchrieb. Schon viel entſchiedener erſcheint das Altengliſche aus dem Franzöſiſchen herausgeſchält in dem erſten einigermaßen bedeutenderen Werke der engliſchen Kunſtpoeſie, „Geſichte Peters des Pflügers (Visions of Pierce Ploughman)“ einem myſtiſch-ſatiriſchen Gedichte, welches die Wüſtheit des Kloſterlebens derb geißelt. Es beſteht aus 14,696 Halbverſen ohne Reim, aber mit Aſſonanzen, und iſt wahrſcheinlich von dem Mönch William Langland um 1370 verfaſſt worden. Von ähnlichem Schlage iſt ein allegoriſch-moraliſches Gedicht von John Gower (1323—1408), deſſen erſter Theil in franzöſiſchen, deſſen zweiter in lateiniſchen, deſſen dritter allein noch erhaltener Theil (»Confessio amantis«) in engliſchen Verſen

[1]) Anaſtaſius Grün hat die Robin-Hood-Balladen prächtig der deutſchen Sprache angeeignet: „Robin Hood; ein Balladenkranz nach altengliſchen Volksliedern“, 1864.

[2]) Eingehender habe ich mich über die engliſche und ſchottiſche Volksballadendichtung geäußert in meiner „Geſchichte der engliſchen Literatur“, 2. Aufl. S. 31 fg.

geſchrieben ward. Von poetiſchem Werth iſt kaum die Rede, wohl aber von literarhiſtoriſchem, denn Gower iſt der unmittelbare Vorgänger von Chaucer, den man mit Recht den „Vater der engliſchen Literatur“ nennt, ſchon darum, weil er der engliſchen Sprache als Autor zuerſt einen beſtimmten Charakter verlieh und ſie durch dieſen Charakter befähigte, allmälig ſowohl die höhere Umgangsſprache an der Stelle der franzöſiſchen als auch die mit dem Latein wenigſtens gleichberechtigte Schrift- und Gerichtsſprache zu werden.

Geoffrey Chaucer[1]) wurde 1338? oder 1340? oder 1345? in London geboren und erhielt zu Cambridge und Oxford ſeine Bildung, die er auf Reiſen durch Frankreich und die Niederlande vervollſtändigte. Als Page kam er an den Hof Eduards des Dritten, zeichnete ſich durch Kenntniſſe und ſtaatsmänniſches Talent aus, verheiratete ſich 1360 mit einer Niederländerin aus vornehmem Geſchlecht, wurde als diplomatiſcher Agent in Italien verwendet, kam bei Hofe ſehr in Gunſt, die er aber unter Richard dem Zweiten einbüßte, weil er ſich wie ſein Gönner, der Herzog von Lancaſter, der Lehre Wiklifs zuneigte, mußte die Flucht ergreifen, um der Einkerkerung zu entgehen, kehrte heimlich aus Frankreich zurück, ward ergriffen und erkaufte ſeine Freilaſſung wahrſcheinlich durch Geſtändniſſe gegen die Wiklifiten, zog ſich hierauf mit ſich ſelbſt und der Welt unzufrieden auf ſein Landgut Woodſtock zurück, wo er, durch die ihm ſpäter wieder aufgehende Sonne der Hofgunſt nicht mehr verlockt, in ſtiller Zurückgezogenheit ſeinen dichteriſchen Arbeiten lebte und im Jahre 1400 hochberühmt ſtarb. Wenn ihn noch einer der neueſten engliſchen Literatoren (Craik) den „Homer Englands“ nennt, ſo iſt das freilich cum grano salis zu nehmen. Chaucer iſt nicht ſo faſt originaler Dichter als vielmehr ein nachahmender und ſein Verdienſt ein mehr techniſches als ſchöpferiſches. Eines ſeiner Hauptwerke »The romaunt of the rose«, iſt geradezu nur eine engliſche Verſion des berühmten altfranzöſiſchen Romans von der Roſe. Auch ſeine übrigen größeren und kleineren Gedichte (»Troilus and Cressida«, »Legend of good woman«, »House of fame«, »Astrolabe« etc.) ſind mehr oder weniger Nachbildungen der Alten und der Italiener, beſonders Ovids und Boccaccio's. Des letzteren Dekamerone hat wohl auch Chaucer die Grundidee zu dem Werke gegeben, auf welchem ſein Ruhm als Dichter überhaupt und als

[1]) Godwin: History of the life and age of G. Chaucer, 1803. Tyrwhitt, Preface to the poetical works of Chaucer, 1852. Nicolas: Life of Chaucer vor der ſchönen, ſechsbändigen Ausgabe der Poetical works of Ch. 1845. Müller: Chaucer (Encyklopädie v. Erſch und Gruber, XVI. 216 fg.). Fiedler, Chaucers Leben und Werke, 1844. Pauli: Gower und Chaucer („Bilder aus Alt-England,“ 174 fg.) 1860. Hertzberg: Chaucers Zeitalter, Leben und ſchriftſtelleriſcher Charakter (als Einleitung zur vortrefflichen Ueberſetzung der Canterbury-Geſchichten in der „Bibliothek ausländiſcher Klaſſiker“ 1866. Ten Brink: Chaucer, Studien zur Geſchichte ſeiner Entwickelung, 1870.

engliſcher Dichter insbeſondere fußt. Es ſind dies die „Canterbury-Geſchichten (the Chanterbury Tales)“, welche, leider lange nicht zu Ende geführt, in dem ſogenannten „heroiſchen Versmaß“ (fünffüßige gereimte Jamben) geſchrieben ſind, das Chaucer nach italiſchen Muſtern der Dichtkunſt ſeines Landes angeeignet hat. Wenn, wie ſehr wahrſcheinlich, dem »Morning star« der engliſchen Poeſie bei Entwerfung des Planes zu ſeinen Canterbury-Geſchichten der Rahmen von des Boccaz berühmten Novellenbuch vorgeſchwebt hat, ſo muß man rühmend betonen, daß Chaucer dieſes ſein Vorbild weit übertraf. Die Einleitung (»the prologue«) zu den »Canterbury Tales« iſt nämlich der glücklichſte Griff und Wurf, welcher ihm überhaupt gelungen. Hier iſt er am meiſten urſprünglicher Dichter. Eine Geſellſchaft von 30 Perſonen — den luſtigen Wirth Harry Baily eingerechnet — findet ſich im Wirthshauſe zum Tabard (Wappenrock) in der londoner Vorſtadt Southwark zuſammen, um gemeinſam eine Wallfahrt nach Canterbury zum Grab des heiligen Thomas a Becket zu unternehmen. Die Länge des Weges zu kürzen, beſchließt auf des Wirthes Vorſchlag die Geſellſchaft, daß jedes Mitglied auf dem Hinweg zwei Geſchichten erzählen ſollte und ebenſo zwei auf dem Rückweg. Dem, der am beſten zu erzählen wüßte, ſollte bei der Rückkehr auf Koſten der anderen ein flottes Mahl aufgetiſcht werden. Die Schilderung der Wallfahrer iſt meiſterlich. Mit ſcharfmarkirter Zeichnung, draſtig-kräftigem Pinſel und gutmüthig-ſatiriſchem Kolorit hat der Dichter eine belehrende und zugleich höchſt ergötzliche Charakteriſtik der verſchiedenen Geſellſchaftsklaſſen und der Sittenzuſtände von Alt-England geliefert. Seine Figuren leben, ſie bewegen ſich vor unſern Augen, wir ſehen den Reiterzug im Hofe des Tabard zum Aufbruche ſich rüſten. Da iſt der ſtattliche Ritter, der weitum in der Chriſten und der Heiden Länder auf Abenteuer ausgeritten, und ihm zur Seite ſein Sohn, der junge Squire, ein zierlicher Reiter, Tänzer, Flötenſpieler und Reimer. Hinter dieſem ſein Dienſtmann (yeoman) mit grünem Wamms und Hut.[1]) Da iſt auch, be-

[1]) »And he was cladde in cote and hode of grene.
A shefe of peacok arwes bright and kene
Under his belt he bar ful thriftily.
Well coude he dresse his takel yemanly:
His arwes drouped not with fetheres lowe.
And in his hond he bar a mighty bowe.
A not-hed hadde he, with a broune visage,
Of wood-craft coude he wel alle the usage.
Upon his arme he bar a gaie bracèr,
And by his side a swerd and a bokeler,
And on that other side a gaie daggère,
Harneised wel, and sharpe as point of spere:
A Cristofre on his brest of silver shene.

gleitet von einer ihrer Nonnen und von ihrem Kapellan, die Priorin, Madame Eglantine, halb Kloſterſchweſter, halb Weltdame, Schulfranzöſiſch ſprechend und lieblich durch die Naſe ſingend,[1]) empfindſam über die maßen, höchſt zierlich und höfiſch von Sitten, auf ihrem Mantelſchloß die Liebedeviſe tragend »Amor vincit omnia«. Ihr zur Seite ein Mönch, kecker Reiter und kühner Jäger, ein Stutzer in der Kutte, mit einem „Liebesknoten" an der Kapuze, mit äußerſter Verachtung auf die „alten Scharteken" in der Kloſterbücherei blickend,[2]) und im Gegenſatze zu dieſem feiſten Hochwürdigen der magere Student von Oxford, auf halbverhungerter Mähre. Weiterhin der Büttel mit dem ſinnenbedeckten Schwefelgeſicht, der Kinder Schreck; dann die noch immer lebensluſtige Frau aus Bath, die Witwe von 5 Männern, „ſtark, von heißem Blut, keck wie 'ne Elſter und voll Uebermuth". Neben ihr der Bettelmönch mit liſtigem Blinzelaug' und ſüßer Wiſperzunge, großer Günſtling junger Weiber. Ferner der vierſchrötige, rothhaarige Müller mit ſeinem Dudelſack, wohlbeleſen im Zotenbuch; dann der behäbige Kaufherr mit gabelförmigem Bart und flandriſchem Kaſtorhut, weiterhin ein Arzt, ein Koch, ein Gutsverwalter, ein Bauer, ein Schiffmann, ein Ablaßkrämer, der mit einem Fetzen vom Schleier der Jungfrau Maria, mit einem Lappen von Sankt Peters Kahnſegel und anderen heiligen Raritäten handelt, u. ſ. w. Gerade ſo gemiſcht, wie dieſe Geſellſchaft, ſind auch die Geſchichten, welche

---

An horne he bar, the baudrik was of grene,
A forster was he sothely as I gesse.«

[1]) »Ful wel she sang the service devine,
Entuned in hire nose ful swetely:
And Frenche she spak ful fayre and fetisly,
After the scole of Stratford atte Bowe,
For Frenche of Paris was to hire unknowe.«

[2]) »What? shulde he studie, and make himselven wood
Upon a book in cloistre alway to pore,
Or swinken with his hondes, and laboure,
As Austin bit? how shal the world be served?
Let Rustin have his swinkt to him reserved.
Therfore he was a prickasoure a right:
Greihoundes he hadde as swift as foul of flight,
Of pricking and of hunting for the hare
Was all his lust, for no cost wolde he spare.
I saw his sleves purfiled at the hond
With gris, and that the finest of the lond,
And for to fasten his hood under his chinne
He hadde of gold ywrought a curious pinne:
A love-knotte in the greter end ther was;
His hed was balled, and shone as any glas,
And eke his face, as it hadde ben anoint;
Ho was a lord ful fat and in good point.«

die Wallfahrer einander erzählen. Die Skala der Erzählung reicht von reizender Märchenphantastik, vom Heldischen und Pathetischen bis zur derbzotigen Burleske. Prüderie war damals und noch lange nachher ein unbekanntes Ding. Frisch von der Leber weg zu sprechen, auch da, wo es geschlechtliche Verhältnisse und andere Natürlichkeiten galt, lag durchaus im Charakter einer Zeit, deren Menschen laut auflachen würden, erführen sie, zu was für sinniglichen, inniglichen, minniglichen Marzipanpuppen läppische Neu-Romantiker sie gemacht haben. Chaucer dichtete ganz im Sinn und Geiste seiner Zeit, daher mitunter sehr — natürlich. Aber das hindert eine unbefangene Kritik keineswegs, auszusprechen, daß gerade seine schwankhaften Geschichten mit ihren Natürlichkeiten und Zoten seine besten sind, echte Kinder des englischen Humors, urkomisch-gesund. Von den Geschichten dieser Art verdienen den Preis die von dem Müller, von dem Gutsverwalter, von der Witwe von Bath, von dem Büttel und von dem Kaufmann vorgetragenen Erzählungen; von den Geschichten ernsthafter Gattung dagegen die Erzählungen des Ritters, des Squires und des Studenten, welche letztere die berühmte Griseldissage in England heimisch machte. An Stoffen für beide Gattungen konnte es Chaucer nicht fehlen zu einer Zeit, wo die italische Novellistik und die französische Fabliauxdichtung bereits breite und hohe Massen solchen Materials angehäuft hatten. Der Plan der Canterbury-Geschichten ist übrigens, wie schon erwähnt worden, nicht völlig zur Ausführung gekommen. Sonst müßten der Erzählungen 120 geworden sein. So aber, wie wir das Werk besitzen, enthält es nur 24 Tales, von welchen etliche unvollständig und zwei in Prosa geschrieben sind.

Chaucers Nachahmer Thomas Occleve (st. 1454) und John Lydgade (st. 1446?), dann die Didaktiker Richard von Hampole, George Ripley und John Norton sind kaum der Erwähnung werth. Sie stehen weit hinter den schottischen Dichtern dieser Periode zurück, welche den durch die Normannen in das Nachbarreich herübergebrachten Kunstformen einen nationalen Geist und Inhalt zu verleihen wußten. So John Barbour (st. 1396), der, nachdem schon Thomas Lermont (st. 1307) als Kunstdichter thätig gewesen war, einen nicht mißlungenen Versuch machte, in seiner »History of Robert Bruce«, welche er in achtsilbigen Jamben schrieb, den Schotten ein selbstständiges Epos oder wenigstens eine nationale Heldenchronik zu schaffen. Ein ähnliches Werk sind die »Actes and deeds of Willam Wallace« von dem Minstrel Harry (st. um 1446), gewöhnlich der blinde Harry genannt, in welcher Reimchronik ein zweiter schottischer Nationalheld gefeiert wird. Im nationalen Balladenstil dichteten der Schulmeister Robert Henrysoun (um 1495?) und der König Jakob der Erste, von welchem außerdem noch ein größeres allegorisches Gedicht (»The kings quair«, Königsbuch) vorhanden ist. Der größte schottische

Dichter dieser Zeit war jedoch William Dunbar (1465—1530), Verfasser von drei allegorischen Dichtungen (»The thistle and the rose«, »The goldin terge«, »The daunce«), in welchem die Dürre allegorischer Abstraktion oft hinter glücklicher Naturschilderung verschwindet und aus den phantastischen Redeblumen auch der satirische Dorn, besonders in dem „Tanz", komisch wirksam hervorragt.

Zweite Periode.

Mit dem 16. Jahrhundert hob die weltgeschichtliche Bedeutung Englands an. Der lange und blutige Bürgerkrieg zwischen der rothen und der weißen Rose, d. h. zwischen den Dynastieen Lankaster und York, hatte die Kraft des mittelalterlichen Feudalismus in England gebrochen und das gährende Leben und Treiben, welches durch die widerpäpstlichen Launen des brutalen Wüstlings und Frauenmörders Heinrich VIII. angeregt wurde, half sodann auf den Trümmern des feudalen Staates die Grundlagen der jetzigen Verfassung legen. Die Despotie der „blutigen" Maria vermochte den Gang der staatlichen und kirchlichen Entwickelung nicht lange aufzuhalten und unter Elisabeths kluger und glücklicher Regierung fanden die Gegensätze zwischen Katholicismus und Protestantismus in der englischen Episkopalkirche ihre einstweilige Vermittelung. Mit der Ruhe im Innern wuchs auch die Macht und der Glanz nach außen. Ueberseeische Entdeckungen und Eroberungen (besonders durch Francis Drake und den genialen, auch als Dichter und Geschichtschreiber bekannten Walter Raleigh, 1552—1618), die festere Begründung der englischen Herrschaft in Irland und des englischen Einflusses in Schottland, vor allem die folgenschwere Erschütterung der spanischen Weltmacht durch Vernichtung der unüberwindlichen Armada Philipps II. — wie mußte dadurch die Nationalkraft erhöht und gestählt, der Nationalstolz genährt, der Rang Englands unter den Nationen erhöht werden! Rechnet man dazu noch die Mannhaftigkeit einer auf blühenden Ackerbau gestützten Landbevölkerung, die emsige Industrie und den kühn aufstrebenden Handel eines muthvoll seine politischen Rechte verfechtenden und Schritt für Schritt erweiternden Bürgerthums, sowie die Anregungen eines phantasievollen, von den romantischen Traditionen des alten Volksglaubens und der alten Volkspoesie erfüllten, frischen, franken und fröhlichen Volkslebens, welches dieser Periode den charakteristischen Namen des „lustigen Alt-Englands (merry Old-England)" gab, und endlich ein höchst munteres, derbgenüssliches, in den mannigfaltigsten Spielen und Aufzügen sich gefallendes und dabei noch keineswegs streng exklusives und etikettenhaftes

Hofleben, das sich um eine in Künsten und Wissenschaften wohlbewanderte, geistvolle, den Spielen der Musen wie denen der Galanterie gleichgeneigte Königin entfaltete, so wird man zugeben müssen, daß die Vorbedingungen zu einem goldenen Zeitalter der Literatur Englands — denn so nennt man diesen Zeitraum — in Fülle vorhanden waren, um so mehr, da auch die strenge Wissenschaft in jenen Tagen, nach Zerbrechung ihrer mittelalterlich scholastischen Fesseln und nach Wiederaufnahme klassisch-humanistischer Studien, angehaucht vom Geiste einer neuen Zeit, ihre Schwingen frei und kräftig zu regen begann. Wir erinnern hier nur an Thomas Morus (1480—1535), dessen Tugend selbst das Schaffot nicht zu überwältigen vermochte und welcher, in seiner »Utopia« (1517) [1]) das Ideal einer neuen Gesellschaftsverfassung aufstellend, die Ideen Platons wieder aufnahm und so die Behandlung des großen socialen Problems vorwegnahm, mit dessen Lösung eine spätere Zeit sich so viel zu thun machen sollte; sowie an Francis Bacon von Verulam (1561—1626), der in bewußtem Gegensatz zur Scholastik die beobachtende und experimentirende Naturforschung zum obersten wissenschaftlichen Princip machte und deßhalb nicht mit Unrecht an die Spitze der neueren Philosophie gestellt wird (»Novum organum scientiarum«, 1620).

Wie diese beiden hochgestellten Staatsmänner ihre Mußestunden der philosophischen Spekulation widmeten, so finden wir eine Reihenfolge hochgeborener, als Krieger und Politiker berühmter Männer jener Zeit unter den Dichtern, welche diese Periode der englischen Literatur eröffnen. Gemeinschaftlich ist fast allen die Annahme südlicher Formen, besonders petrarkaischer, und eine weltmännische, jedoch keineswegs herzlose Glätte. So zeigt sich in seinen Gedichten Henry Howard Graf von Surrey (enthauptet 1547), eines der vielen schuldlosen Opfer Heinrichs VIII. und einer der letzten Männer, welche den Geist des Ritterthums in seiner ganzen Reinheit und Schönheit im Leben darlegten. Er schrieb zarte lyrische Gedichte (»Songs and Sonnets«) und übertrug einige Stellen der Aeneis ins Englische und zwar in ungereimte fünffüßige Jamben (»Blank-verse«), wie sie seither in der englischen Poesie eine bedeutende Rolle spielten. Ferner in den Liedern und Balladen des Sir Thomas Wyatt (1503—1542), welcher sich aber der künstelnden und witzelnden Manier der italischen Concettisten zu sehr überließ. Ein sonderbares Produkt ist der fragmentarisch gebliebene »Mirrour for Magistrates« von Thomas Sackville Graf von Dorset (1530—1608), in welchem der Dichter eine mit Allegorie durchwobene Galerie tragischer Gemälde aus der Geschichte Englands liefern wollte. Den Schäferroman Südeuropa's verpflanzte in die englische Literatur der tapfere Krieger, gewandte Diplomat und kluge Hofmann, der gebildete,

[1]) Später nachgeahmt durch James Harrington (1611—1677) in seiner »Oceana«.

wackere und liebenswürdige Mensch Philipp Sidney (geb. 1554, gest. 1586 an einer in der Schlacht bei Zütphen erhaltenen Wunde). Er schrieb, Montemayors Diana nachahmend, den Schäferroman „Arkadia", welchem er, als seiner Schwester der Gräfin Pembroke zugeeignet, den Titel »The Countees of Pembroke's Arcadia« gab. Dem genannten Vorbilde gemäß wechseln darin Verse und Prosa, und da die letztere, obgleich mitunter sehr stelzenhaft und geschraubt, im Ganzen klar und anmuthig war, so wurde sie für die Bildung des prosaischen Stils in England von nicht geringer Bedeutung. Seine Geliebte, die Lady Rich, verherrlichte Sidney in einem Sonettecyklus, betitelt »Astrophel and Stella«. Die sidney'sche Eklogen-Poesie wurde fortgesetzt durch den „Schäferkalender (the Shepherd's Calendar)" von Edmund Spenser (um 1553 in London geboren). Dieser Dichter versuchte indessen einen höheren Flug in seinem allegorischen Epos »The Fairy Queen« (die Feenkönigin, Ges. 1—5 deutsch von Schwetschke), welches er in der von ihm erfundenen und nach ihm benannten neunzeiligen jambischen Strophe (Spenserian stanza) schrieb und das ursprünglich 12 Gesänge enthielt, wovon aber 6 schon bei Lebzeiten des Dichters verloren gegangen sein sollen und seither nicht wieder aufgefunden wurden. Vorbild war Ariost, der Plan des Ganzen allegorisch, der Zweck die Verherrlichung der Königin Elisabeth. Basis des Gedichtes war die Arthursage. Die Feenkönigin Gloriana, die allegorische Personifikation des wahren Ruhms, aber zugleich sehr deutlich auf die Königin Elisabeth bezogen, hält einen feierlichen Hof. Bei dieser Gelegenheit werden Klagen über zwölf die Menschheit quälende Uebel bei ihr angebracht und sie sendet zwölf Ritter aus, dieselben abzustellen. Die zwölf Palatine sind die allegorischen Träger von zwölf Tugenden. Die Abenteuer eines jeden der Zwölfe werden je in zwölf Sagen (legends) erzählt und diese machen zusammen einen Gesang aus. Ab und zu erscheint König Arthur selbst, Verkörperung des Inbegriffs aller Tugenden, des Edelmuths, und ihm sollte zuletzt die Gloriana zu Theil werden. Demnach läuft das Ganze auf eine allegorische Hochzeit der ritterlichen Vollkommenheit mit dem wahren Ruhm hinaus. An sehr vielen Stellen der einzelnen Legenden entfaltet Spenser einen großen Reichthum der Phantasie und eine anziehende Schilderungsgabe. Als Ganzes jedoch — wenn man nämlich von der Königin in ihrer jetzigen Gestalt überhaupt als von einem Ganzen reden kann — ist das Gedicht sehr ermüdend. Die symbolisirende Tendenz lässt darin kein rechtes Leben aufkommen und überall hören wir das monotone Geräusch der Prachtschleppe, welche die Allegorie hinter sich herzieht und an deren Saum Langeweile sich geheftet hat.

In einer Specialgeschichte der englischen Literatur wäre an dieser Stelle eine Menge von Lyrikern, Schäferdichtern, Satirikern und Ritterroman-

ſchreibern aus dem Zeitalter der Königin Eliſabeth anzuführen. Da jedoch unſere Abſicht keine ſo weitgreifende iſt, ſo begnügen wir uns, hier noch aufzuzeichnen den ſchon oben genannten trefflichen Liederdichter Walter Raleigh, den fruchtbaren und talentvollen Fortſetzer der Manier Spenſers Michael Drayton (1563—1621, »Nimphidia or the court of the fairies«, metr. überſ. von Wilhelmine und Albrecht v. Wickenburg), den witzigen Spötter Thomas Naſh (1564—1601), den derb humoriſtiſchen Volksdichter John Taylor (1580—1654), die Satiriker und Sittenmaler John Donne (1573—1631) und Joſeph Hall (1574—1656), endlich den etwas älteren Schotten David Lindſay (ſt. 1567?), welcher in der allegoriſch-ſatiriſchen Manier ſeines Landmannes Dunbar dichtete (»The dream« und »The monarchie«). Im Ganzen genommen gehören die Beſtrebungen ſämmtlicher bisher genannter Dichter dieſer Periode der nachahmenden Gelehrſamkeit an. Manier und Form, oft ſogar den Gehalt, lieferten die im Original und in Ueberſetzungen bekannt gewordenen Dichter des Alterthums und die Schätze der ſüdlichen Literaturen. Den gelehrten Charakter dieſer Dichterwerke verräth ſchon die vorwiegende Geltung der Allegorie, die in John Lilly's (1553—1600) wunderlichſt verſchrobenem Roman »Euphues« (1590) zu jenem mythologiſch gelehrten Krimskrams, jener wortſpieleriſchen Witzhaſcherei und jener verdrehten und gezierten Sprachſchnörkelei ſich aufſpreizte, welche zuletzt Hofton wurden und welche ſogar in den Werken der beſten Dichter dieſer Zeit ſehr deutliche Spuren hinterlaſſen haben. Die Anſprüche dieſes Zeitalters auf den Ruhm, das goldene der engliſchen Poeſie zu heißen, müßten ſich daher in unſern Augen ſehr herabſtimmen, wenn es nicht Größeres hervorgebracht hätte als das bisher Erwähnte, wenn es nicht innerhalb ſeiner Gränzen das engliſche Drama zur höchſten Blüthe und Reife gebracht, wenn es uns nicht Shakſpeare, den Großen, gegeben, wenn uns nicht an ſeinem Schluſſe die erhabene Geſtalt Miltons entgegenträte.

Das engliſche Drama theilt den Urſprung der modernen Bühne aus dem katholiſchen Kultus. Es iſt von dieſem Urſprung ſchon wiederholt in dieſem Buche die Rede geweſen und braucht hier alſo nicht mehr davon gehandelt zu werden.[1]) Die erſte beglaubigte Nachricht von der Aufführung eines kirchlichdramatiſchen Stückes (Myſterium) in England verlegt dieſe Aufführung in den Anfang des 12. Jahrhunderts. Die Myſterien führten hier den Namen »Miracle-Plays« (von d. lat. miraculum und dem angelſ. plegan oder plegian, ſpielen). Für Miracle-Play kommt in der alten Volksſprache noch häufiger der Ausdruck »Pageant« vor, welches, wahrſcheinlich aus dem griechiſchen πῆγμα (Gerüſt) korrumpirt, urſprünglich nur

[1]) Sehr ausführlich und einläſſlich beſpricht Ulrici (Shakſpeare, 2. A. I. 1—100) den Urſprung, die Anfänge, die Technik u. ſ. f. der altengliſchen Bühne.

die Bühne, auf welcher die geistlichen Dramen gespielt wurden, dann aber diese selbst bezeichnete. Die Engländer besitzen drei große Sammlungen alter Myrakel-Spiele (»Ludi Coventriae«, »Towneley-Mysteries«, [1]) »Chester-Plays«). Beinahe sämmtliche dieser Stücke lassen mit Grund vermuthen, daß sie schon außerhalb der Kirche und zu einer Zeit entstanden seien, wo das geistliche Schauspiel aus den Händen der Klerisei bereits in die der Laien, in die Hände der Zünfte und Innungen (Trading-Companies) übergegangen war. Eine Erweiterung der Mirakelspiele waren die „Moralitäten (Moral-Plays)", wie sie um die Mitte des 15. Jahrhunderts in England entstanden. Sie bewegten sich zwar vorwiegend im Kreise der christlichen Allegorie, bewerkstelligten jedoch den Uebergang des Schauspiels aus dem Gebiete des Dogma's in das der Sittlichkeit, aus dem religiösen in das ethische, und trugen demnach dazu bei, das Drama auf seinen eigentlichen Grund und Boden zu verpflanzen. Mit dem Vorschritte der Zeit schritt auch die Zunahme des weltlichen Elements in den Moralitäten vor, das Allegorische wich allmälig dem Menschlichen. So hatte z. B. John Skelton's — er war Heinrichs VIII. Hofpoet (Poeta laureatus, welches Hofamt seither in England stehend geblieben) — Moral-Play »Magnificence« zwar noch einen speciell moralischen Zweck, suchte aber die Trockenheit der Allegorie schon durch reichliche Anspielung auf Zeitereignisse wie durch volksmäßigen Witz zu beleben. Noch entschiedener stellte sich auf den Boden der Wirklichkeit und des Volkslebens die aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts stammende Moralität »Hycke-Scorner«, worin die Allegorie fast ganz bei Seite geschoben und der Accent auf die Darstellung des Wüstlingstreibens der Zeit Heinrich VIII. gelegt ward.

Diese Zeit der Prachtliebe und Verschwendung hob das Theaterwesen bedeutend. Seit Richard III. war es Mode geworden, daß reiche Lords Schauspielertruppen in ihre Dienste nahmen; denn das Schauspiel nahm bald eine bestimmte Stelle unter den Zeitvertreiben vornehmer Leute ein. Auch Klöster und Prälaturen — dem Komödienwesen von den Mysterien

---

[1]) An die Untersuchung dieser Sammlung hat Ebert (Jahrb. f. roman. und engl. Literatur, V.) eine sehr instruktive Abhandlung über das Mysterienwesen in England geknüpft. Collier (Hist. of Engl. dram. poetry, II. 173) bringt eine Notiz bei, welche deutlich zeigt, daß die Mysterienspiele als gottesdienstliche Akte behandelt und betrachtet wurden. Unter König Heinrich IV. wurde nämlich zu Chester ein Miracle-Play von der Weltschöpfung und vom Weltende aufgeführt, welches eine volle Woche lang spielte. Allen Zuschauern, welche diesem ganzen Monstredrama anwohnen würden, war ein tausendjähriger Ablaß zugesichert. Sammlungen von Mirakelspielen: — The Towneley-Mysteries, ed. by Hunter, 1836. English Miracle-Plays, ed. by Marriott, 1838. Ludus Coventriae, ed. by Halliwell, 1841. The Chester-Plays, ed. by Wrigth, 1843.

her geneigt — luden Schauspielerbanden in ihre Mauern. König Heinrich VII. hatte bereits zwei Truppen in seinem Solde, Heinrich VIII. drei. Je mehr aber das Schauspiel zu einem unentbehrlichen Theil höfischer wie bürgerlicher Lustbarkeiten wurde, um so mehr verlor es seinen kirchlichen Charakter und um so mehr auch nahm es komische Elemente in sich auf, wozu natürlich die frische Regung eines Volkslebens, welches der mittelalterlichen Phantasterei das satirische Realitäts-Bewußtsein einer neuen Zeit entgegensetzte, nicht wenig beitrug. Diesem neuen Inhalt genügte auch die Mirakel- und Moralitäten-Form nicht mehr und daher fand der witzige Epigrammatist John Heywood, der unter Heinrich VIII. und der blutigen Maria lebte, mit seinen dramatischen Spielen, die er »Interludes« betitelte und welche derbkomische Scenen aus dem Volksleben darstellten und mit den Fastnachtspielen unseres Hanns Sachs Aehnlichkeit haben, großen Beifall. Die Moralitäten konnten sich daneben bloß dadurch halten, daß sie der Schilderung zeitgenössischer Wirklichkeit immer mehr Raum in sich gewährten und insbesondere die Polemik für und wider den Protestantismus ausbeuteten. Hierbei verwandelte sich denn auch die allegorische Figur des Vice (Laster) immer entschiedener in die realistische Gestalt des altenglischen Volksnarren Clown. Die heywood'schen Interludes ihrerseits entwickelten sich immer entschiedener zum eigentlichen Lustspiel, wobei antike Vorbilder nicht ohne Einfluß blieben. So in dem »Ralph Royster Doyster«, welchen der Verfasser Nicholas Udall (st. 1557) a comedie or interlude nennt und welches die Liebesmißgeschicke eines londoner Gecken schildert; so in einem weiteren Interlude, betitelt »Jack Juggler«, dessen Verfasser unbekannt ist; so endlich in »Gammer Gurtons Needle« (Frau Gurtons Nähnadel, zuerst aufgeführt 1566) von John Still, eine Posse, die ganz und gar im englischen Volksleben wurzelt, im echten Volkston gehalten und reich an drastischer Komik ist. Wenige Jahre zuvor (1562) war die erste regelmäßige Tragödie in England aufgeführt worden. Es ist dies die von dem oben erwähnten Lord Sackville gemeinschaftlich mit Thomas Norton verfaßte »Tragedie of Gorboduc«, in der zweiten Ausgabe betitelt »The tragedie of Ferrex and Porrex«. Das Stück enthält sehr wenig Handlung, aber desto mehr langathmige Reden, Auseinandersetzungen und Klagen. Seine Bedeutung beruht auf dem Versuch, den Begriff des Tragischen durch sonstige Zuthaten unbeeinträchtigt zur Anschauung zu bringen, und auf der Einführung des Blank-verse, dessen sich seither weitaus die meisten englischen Dramatiker bedient haben, in die Schauspieldichtung Englands.

Der Beifall, den Ferrex und Porrex gewann, ermunterte zur Nachahmung und besonders mußten sich gelehrte Leute durch das Bestreben dieser Tragödie, das englische Drama zu antikisiren, zur Nacheiferung getrieben fühlen. Früchte solchen Eifers sind »The tragedie of Tancred and Gis-

mund«, verfaſſt von fünf Gentlemen der Rechtsſchule des Inner-Tempel und 1568 aufgeführt; dann »The misfortunes of Arthur«, verfaſſt von Thomas Hughes und zuerſt aufgeführt 1587. Das Schauſpielweſen machte inzwiſchen ſowohl in der Gunſt des Hofes und des Publikums als auch hinſichtlich techniſcher Vervollkommnung bedeutende Vorſchritte. Die Aufführungen hatten bisher nur auf zeitweiligen Bühnen in Kirchen und Kapellen, in Gerichtsſälen und Schulſtuben und in den Paläſten der Großen ſtattgefunden. Allein ſchon 1576 gab es in London ein ſtehendes Theater, das Black-Friars-Theater, indem die Schauſpieler des Grafen Leiceſter einen Theil des aufgehobenen Kloſters der Black-Friars an ſich brachten und zu ihren Zwecken einrichteten. Zugleich oder kurz nachher entſtanden in anderen Stadttheilen andere Bühnen, ſo daß unter Eliſabeth und Jakob I. ſiebzehn Schauſpielhäuſer hergeſtellt wurden. Wie ſich von ſelbſt verſteht, war der ganze ſceniſche Apparat zu dieſer Zeit und noch lange nachher ſehr einfach. [1])

---

[1]) „Die älteſten Theater hatten anfänglich gar keine Dekorationen; bewegliche Scenerie kam ſogar erſt nach der Reſtauration (der Stuarts) auf. Die ganze Verzierung der Bühne beſtand in einer einfachen Teppichbekleidung, die überall ſtehen blieb. Ein bloßer Vorhang in einer Ecke trennte entferntere Gegenden. Ein vorgeſtelltes Brett mit dem Namen des Landes oder der Stadt zeigte den Ort der Handlung an, deſſen Veränderung durch Aufſtellung eines andern Brettes bewirkt ward. Hellblaue Teppiche, von der Decke herabhängend, ſagten aus, daß es Tag, etwas dunklere, daß es Nacht ſei. Ein Tiſch mit Feder und Dinte machte aus der Bühne ein Geſchäftszimmer, zwei Stühle ſtatt des Tiſches bedeuteten eine Schenkſtube. Oft blieben die Schauſpieler ruhig ſtehen, während dergleichen Zeichen weggeſchafft und verändert wurden, und kamen ſo auf die leichteſte Art von einem Orte zum andern. Selbſt als man Dekorationen anzuwenden anfing, wurde das Brett noch beibehalten, um anzugeben, welche Stadt, Gegend, Waldung u. ſ. f. gemeint ſei, weil man noch nicht verſchiedene Dekorationen für Gegenſtände derſelben Gattung beſaß. In der Mitte der Bühne, nicht weit vom Proſcenium, war eine Art Balkon oder Altan aufgeſtellt, von zwei Säulen getragen, welche auf einigen breiten Stufen ſtanden. Letztere führten zu einer inneren, kleineren Bühne hinauf, die von dem Raume unter dem vorſpringenden Altan zwiſchen den Säulen gebildet, durch einen Vorhang verſchließbar und auf die mannigfaltigſte Weiſe benutzt wurde (ſie war z. B. das Theater, auf welchem im Hamlet das Schauſpiel vor König und Hof aufgeführt ward); zwei Treppen rechts und links zur Seite machten den Balkon von außen zugänglich.“ — Die theatraliſchen Vorſtellungen bei Hofe waren freilich prunkvoller. Beſonders wurde mit dem Koſtüme der Schauſpieler großer Luxus getrieben, was auch auf der Volksbühne der Fall geweſen zu ſein ſcheint. Fromme Leute ärgerten ſich wenigſtens darüber, daß man in London zweihundert Schauſpieler in Sammet und Seide ſtolziren ſähe. — „Die Freiheiten, die ſich das zuſchauende Publikum nahm, entſprachen der poetiſchen Licenz, in der die Bühne ſich darſtellte und die Schauſpieler meiſt ſpielten. Das Volk hielt die wohlfeilſten Plätze, das Parterre und die Galerie, beſetzt. Die Vornehmen gingen in die Logen, die etwas erhöht über dem Parterre unter der Galerie angebracht waren und mit der Bühne in unmittelbarer Verbindung ſtanden. Die Herren von dieſen Plätzen hatten zugleich in vielen Theatern das Recht, ſich auf das Proſcenium zu begeben; hier ſaßen ſie auf Stühlen oder lagen auf Binſenmatten und rauchten ihre Pfeifen, während das Volk in den Zwiſchenakten ſich

Man verstand es damals noch nicht, durch Nebendinge die Hauptsache, durch theatralischen Prunk das Drama zu ruiniren, was ja unsere Zeit so glücklich zuwegegebracht hat. Zur Konsolidirung der Schauspielertruppen und demnach auch zur Heranbildung tüchtiger dramatischer Künstler trug die Gunst, welche das Theaterwesen bei Elisabeth und ihrem Nachfolger fand, sehr viel bei. Die Königin wie auch Jakob I. hatten bereits Hofschauspielertruppen, welchen ein jährlicher Sold ausgeworfen war und die sich mancher Privilegien erfreuten.

Freilich war auch die dramatische Muse mit Dankbezeugungen gegen die sogenannte „jungfräuliche" Königin nicht karg. Die Hofkomödieen, wie sie von dem bereits erwähnten John Lilly geschrieben wurden, hatten geradezu den Zweck, Elisabeth zu beweihräuchern, sind aber von Wichtigkeit, weil sie in Prosa verfasst wurden und demnach diese in die dramatische Poesie Englands einführten. Für das beste von Lilly's Stücken gilt »The most excellent Comedie of Alexander, Campaspe and Diogenes" (1584), welche, wie George's Whetstone's um einige Jahre älteres Stück „History of Promos and Cassandra« (1578), einem Vermittlungsversuche zwischen dem antikisirenden Hofdrama und dem Volksschauspiel gleichsieht. Das letztere hatte in dieser Zeit vonseiten der Gelehrten viele und schwere Vorwürfe zu ertragen, unter welchen die Mischung des Tragischen und Komischen und die Beliebtheit des Clown obenanstand. Allein es wahrte sein Recht nationaler Entwickelnng kräftig, ließ die Kritiker keifen und harrte nur des überlegenen Genius Shakspeare's, um die höchste Stufe der Vollendung zu erreichen [1]). Uebrigens nahmen sich gerade jetzt Dichter des Volkstheaters mit Liebe an, die neben ihrem Talent auch gelehrte Bildung besaßen. Das

---

die Zeit mit Büchern und Karten, Nüsseknacken und Aepfelessen, mit Aletrinken und Tabakrauchen vertrieb. Diese Ungebundenheit, statt Dichter und Schauspieler zu stören oder zu verletzen, erhöhte unstreitig eher die poetische Stimmung. Manches witzige Wort, manche treffende Anspielung konnte von einem geistreichen Schauspieler eingeschaltet und dadurch seine Rolle individualisirt, der darzustellende Charakter verlebendigt werden. Das Ganze hatte mehr das Ansehen eines heitern, erfrischenden und erhebenden Spiels der Phantasie, das es nun doch einmal ist und sein soll, während es unter dem drückenden Gewichte unserer streng uniformen, polizeilichen Etikette auf dieselbe Stufe mit einem steifen diplomatischen Gesellschaftscirkel herabsinkt, der, wie die Polizei, alles andere, nur nicht poetisch sein kann. Da Bühne und Publikum nicht so schroff geschieden waren, so erschien alles vertraulicher, familiärer; Dichter und Schauspieler kamen schon durch den äußeren Anblick zu dem wohlthuenden Gefühle einer innigen Gemeinschaft mit dem Volke, für dessen Ergötzung und Bildung sie zu wirken hatten — ein Gefühl, das unsere Dichter und Künstler wohl kaum noch kennen — während es nur von ihnen und ihren Talenten abhing, sich soweit in Respekt zu setzen, um ungebührliche Ueberschreitungen der nothwendigen Schranken zu verhüten." Ulrici, Shakspeare, 2. A. I, 98—101.

[1]) Zu vgl. G. H. Haring: Die Blüthezeit des englischen Drama's, 1876.

sind Shakspeare's eigentliche Vorläufer, zum Theil noch ältere Zeitgenossen von ihm, Dichter, welche es unternahmen, „dem englischen Volkstheater, ohne seine wesentlichen Eigenthümlichkeiten zu verwischen, die Früchte gründlicher klassischer Studien zu gute kommen zulassen, die es unternahmen, den romantischen Geist des englischen Drama's, ohne Wurzeln, Stamm und Aeste zu beschädigen, mit der Scheere ihrer feineren Bildung von seinen Auswüchsen zu befreien, seine rohen Kraftäußerungen zu mäßigen, seine Bewegungen zu regeln und mit mehr Anmuth zu umgeben, kurz, die dahinstrebten, das Volkstheater, ohne ihm seinen populären Charakter zu rauben, zu einem Theater für Gebildete zu erheben, den rohen Edelstein, ohne sein Gewicht zu vermindern, zu schleifen und in die rechte Fassung zu bringen, für den gegebenen Inhalt, ohne ihn zu verändern, die rechte Form zu finden". Solche Dramatiker waren Thomas Kyd (»The Spanisch Tragedie«, 1599, deutsch von Koppel), Thomas Lodge (»The wounds of civil war or Marius and Sulla«, 1594), George Peele, dessen „Anklage des Paris (Arraygument of Paris)" zwar weiter nichts ist als ein widerwärtiger Beweis von der Vergötterung, welche die unmäßig eitle Königin Elisabeth auf der Bühne wohlgefällig mit sich treiben ließ, der aber in seinem dramatischen Märchen »The old wife tale« und in seinem »King David and Bethsabe« Dramen geliefert hat, die gleichsam shakspeare'schen Märchenduft und shakspeare'sche Liebespoesie zum voraus ankündigen; ferner der reichbegabte, aber im Strudel der Lüderlichkeit untergangene Robert Greene (geb. zw. 1550 und 1560, gest. 1592), der auch lyrische Gedichte und Erzählungen schrieb und unter dessen dramatischen Werken (»James the fourth«, »Alphonsus«, »Orlando furioso«, »the Pinner of Wackefield«) die Geschichte des Pater Baco (»Historie of friar Baco and friar Bongay«, 1591) als ein Stück hervortritt, welchem zwar die rechte dramatische Einheit abgeht, das aber durch gelungene Charakterzeichnung, frisches und harmonisches Kolorit und durch die Anmuth der komischen Partieen sich höchlich auszeichnet [1]); endlich Christopher Marlowe, eine geniale, vulkanische Natur, ein Mann der Leidenschaft in der Poesie wie im Leben, welchem eine Wunde, die er im Handgemenge von der Hand eines Nebenbuhlers empfing, 1593 ein gewaltsames Ende machte. Die ihm innewohnende Kraft und Kühnheit bewährte er schon in seinem Erstlingsstück „Tamerlan (Tamburlaine the greate)", dessen Erscheinen nach Collier ins Jahr 1586 fiel und von dem eine höchst wichtige sprachliche Umgestaltung des englischen Volksdrama's datirt, indem Marlowe denselben damit den Gebrauch des Blankverses unwiderruflich aneignete. Es war in Marlowe ein gut Theil von der titanischen Phantasie und dem energischen Pathos des Aeschylos, aber noch weit mehr als diesem

[1]) Vgl. W. Bernhardi: R. Greene's Leben und Schriften, 1873.

fehlten ihm Maß und Grazie, weßwegen denn auch seine giganteſken Abſichten nur allzuoft ins Ungeheuerliche und Groteſke überſchlugen, ſeine Erhabenheit in Schwulſt und Bombaſt ausartete. Mit Vorliebe behandelte er hiſtoriſche Stoffe gräuelhafter Art, wie z. B. die pariſer Bluthochzeit (»The Massacre at Paris«), allein er wagte ſich auch und nicht ohne Glück an die tiefſinnigſten Ueberlieferungen der Volksſage, wie in ſeiner »Tragical History of the life and death of Doctor Faustus« (deutſch von W. Müller, von Böttger, von Bodenſtedt). Am entſchiedenſten treten ſeine Vorzüge, wie nicht minder ſeine Fehler, hervor in den beiden Stücken der Jude von Malta (»the famous Tragedie of the Jew of Malta«) und Eduard II. («the troublesome raigne and lamentable death of Eduard the Second«, deutſch von Prölß).

Auf dieſe Vorläufer und Wegbahner folgte Shakſpeare, welcher, indem er das engliſche Drama zum Gipfel der Vollendung führte, zugleich der moderne Dramatiker par excellence geworden iſt [1]).

---

[1]) Die Shakſpeare-Literatur iſt ſehr umfangreich. Ich weiſe auf das Bedeutendere hin. Mit Shakſpeare's drei Vorläufern Lilly, Greene und Marlowe beſchäftigt ſich der 3. Band von Fr. Bodenſtedts „Shakſpeare's Zeitgenoſſen und ihre Werke; Charakteriſtiken und Ueberſetzungen," 1—3. Bd. 1858—60. Ein Seitenſtück hierzu lieferte ein Franzoſe: — Mézières, Prédécesseurs et contemporains de Shakspeare, 1863. — Die älteſte gedruckte Sammlung ſhakſpeare'ſcher Dramen war die Folioausgabe von 1623. — Shakspeare and his times by N. Drake, 1817. The life of Shakspeare by J. Payne Collier (in ſeiner Ausgabe der Werke des Dichters, London 1842—1844). Von Collier ging auch die Stiftung der Shakspeare-Society aus, deren Veröffentlichungen ſeit 1841 für die Kenntniß Shakſpeare's und ſeiner Zeit von großer Wichtigkeit geworden ſind. Charakters of Shakspeare's plays by W. Hazlitt, 1817. Shakspeare's female charakters by Mrs. Jameson, 1833. Essay on the genius of Shaspeare, by B. Cornwall, 1846. History of Shakspeare, with new facts and traditions, by S. W. Fullom, 1864. Life and genius of Shakspeare, by Th. Kenny, 1864. Shakspeare, a critical biography by S. Neil, 1864. Shakspeare in Germany, by A. Cohn, 1865. Studies of Shakspeare by Ch. Knight, 1849. Shakspeare, a critical study of his mind and art, by E. Dowden (deutſch unter dem Titel: Sh., ſein Entwickelungsgang in ſeinen Werken, von W. Wagner, 1880). Shakespeare-Manual, by R. Fleay. 1876. Study of Shakspeare by A. Ch. Swinburne, 1880. Shakſpeare's dramatiſche Kunſt von Hermann Ulrici (3. Aufl. 1868). Shakſpeare von G. G. Gervinus, 1849 fg. 3. Aufl. 2 Bde. 1869. Shakſpeare, ſein Geiſt und ſein Werke, von E. Hülsmann, 1856. Vorleſungen über Shakſpeare, ſeine Zeit und ſeine Werke, von E. Kreyßig, 1859. Shakſpeare, eine biogr. Studie v. A. Bell, 1863. Aufſätze über Shakſpeare von C. Hebler, 1865. Shakſpeare, ſein Leben und Dichten von E. W. Sievers, 1866. Zu Shakſpeare's Leben und Schaffen, von Herman Kurz, 1868. Shakſpeareſtudien von G. Rümelin, 1866. Shakſpeare's Leben und Entwickelungsgang von J. Saupe, 1367. Shakſpeare; ſein Leben und ſeine Werke, von R. Genée, 1872. Shakſpere-Studien von Freiherr v. Frieſen, 3 Bde. 1873—76. Shakſpeareſtudien von O. Ludwig, 1872. Shakſpeareomanie von R. Benedix, 1873. Briefe eines Shakſpeareomanen von L. Noiré, 1874. Shakſpeare und die neueſte Kritik von W. Wagner, 1874. Shakſpeare's Frauengeſtalten von Fr. Bodenſtedt, 1875. William Shakeſpeare

William Shakſpeare — ſo ſchrieb er in ſeinem Teſtamente ſeinen Namen [1]) — wurde am 23. (?) April 1564 zu Stratford am Avon in der Grafſchaft Warwikſhire geboren. [2]) Sein Vater John hatte ſich erſt als Handſchuhmacher, dann als Wollhändler ein beſcheidenes bürgerliches Vermögen erworben, welches aber während der Knabenjahre des Dichters wieder in Verfall kam, ſo daß die alte, von Rowe »Life of Shakspeare« (1709) mitgetheilte Ueberlieferung, der Vater habe ſeinen Sohn frühe aus der Schule nehmen müſſen, damit er ihm in ſeinem Gewerbe beiſtände, nicht ganz unmotivirt erſcheint. Hieran knüpfen des Dichters Biographen gewöhnlich eine Erörterung der Streitfrage, welche ſich über Shakſpeare's Bildung, Gelehr-

---

von K. Elze, 1876, (welche Geſchichte des Lebens und der Werke Shakſpeare's man mit Fug und Recht ein „monumentales Buch" genannt hat). Abhandlungen zu Shakſpeare von N. Delius, 1878. Shakſpeare's dramat. Werke, erläutert von R. Prölß, 1878. Shakſpeare, der Philoſoph der ſittlichen Weltordnung, von W. Knauer, 1879. Die Verdienſte, welche ſich Leſſing, Eſchenburg, Wieland, Herder, Göthe, Schiller, Horn, Solger, Hegel um die Kenntniß und Würdigung Shakſpeare's erwarben, ſind bekannt; nicht minder die Bemühungen Fr. Schlegels und A. W. Schlegels (Vorleſ. über dramat. Kunſt und Lit. II. 154—311, und anderwärts), ebenſo die Reſultate des liebevollen Studiums, welches L. Tieck (Shakſpeare's Vorſchule, Dichterleben u. ſ. f.) dem großen Briten gewidmet. Kein deutſcher Literaturhiſtoriker oder Kritiker von irgendwelcher Bedeutung hat Shakſpeare unbeſprochen gelaſſen. In der Gegenwart ſchrieben über ihn Schmidt, Roſenkranz, Carriere, Rötſcher, Viſcher u. a. m. Eine ſehr gute „Kritiſche Ueberſicht der Shakſpeare-Bibliographie" gab Petzholdt im „Neuen Anzeiger f. Bibliographie", 1863, Heft 8. — Eine muſterhafte Ausgabe von Shakſpeare's Werken mit ſprachlichen, ſachlichen und literarhiſtoriſchen Erläuterungen lieferte neuerdings ein Deutſcher, Nikolaus Delius, 1851 fg. Neue Ausgabe (Shakspere's Werke, herausgegeb. u. erkl. v. N. D.) in 2 Bänden, gr. Lex.-Format, 1868 fg. Sodann: The works of W. Sh., edit. with critical notes and introductory notices by W. Wagner, 1879 seq. — Die erſte Verdeutſchung der ſhakſpeare'ſchen Dramen unternahm Wieland, unterſtützt von Eſchenburg (1762—66). Die berühmte von Schlegel-Tieck, welche uns einen deutſchen Shakſpeare gab, fing 1797 zu erſcheinen an. Die neueſte Ausgabe iſt betitelt: „Sh. dramat. Werke nach der Ueberſetzung von A. W. Schlegel und L. Tieck, ſorgfältig revidirt und theilweiſe neu bearbeitet, mit Einleitungen und Noten verſehen, unter Redaktion von H. Ulrici herausgegeben durch die deutſche Shakſpeare-Geſellſchaft." 1867 fg. Daneben erſchienen andere Uebertragungen, von welchen namhaft zu machen ſind die von Keller und Rapp (1843—45), die von Jordan, Seeger, Simrock, Dingelſtedt und Viehoff (1865 fg.) und die von Bodenſtedt, Delius, Freiligrath, Herwegh, Gildemeiſter, Heyſe, Kurz und Wilbrandt (1867 fg.). Unter der Redaktion von Bodenſtedt und von Elze erſchien auch das verdienſtliche „Jahrbuch der deutſchen Shakſpeare-Geſellſchaft", 1866 fg.

[1]) In Akten des Archivs von Stratford finden ſich noch folgende Schreibarten des Namens: — Shakespere, Shakesper, Shaksper, Shackspere, Shacksper, Shakspare, Shakspeyr, Shakyspere, Shakspire, Shaxper, Shaxpear.

[2]) Der 23. April als Geburtstag des Dichters iſt nur muthmaßlich. Getauft wurde er am 26. April. Dabei iſt aufmerkſam zu machen, daß der gregorianiſche Kalender erſt i. J. 1754 in England eingeführt wurde und daß nach dem julianiſchen Kalender der muthmaßliche Geburtstag Shakſpeare's der 3. Mai von 1564 geweſen iſt.

samkeit oder Nichtgelehrsamkeit schon frühe erhoben hat. Neuestens hat man endlich eingesehen, daß es im Grunde gleichgiltig ist, ob er die Alten im Original oder in Uebersetzungen las; gekannt und verstanden hat er sie jedenfalls. Und wenn die Verhältnisse seines Vaterhauses auf eine ungeregelte Erziehung und lückenhafte Schulbildung schließen lassen, so braucht man andererseits nur eines seiner Werke zu lesen, um wahrzunehmen, daß es, wie Gervinus bemerkt, eben kein Wagniß mehr ist, zu sagen, Shakspeare hätte an Umfang vielfachen Wissens zu seiner Zeit nur wenige seines Gleichen gehabt. Ueber seine Jugendgeschichte sind wir arg im Dunkeln. Neuerdings hat man die alte Vermuthung näher begründen wollen, der zufolge Shakspeare als Knabe die berühmten Lustbarkeiten, welche Leicester im Jahre 1575 der Königin Elisabeth zu Kenilworth bereitete, gesehen und von den dabei stattgehabten theatralischen Aufzügen die ersten dramatischen Eindrücke, sowie den Antrieb zu dem später ausgeführten Entschluß, Schauspieler zu werden, empfangen hätte. Schon als achtzehnjähriger Jüngling verheiratete sich Shakspeare 1582 mit Anna Hathaway, einem Mädchen, welches sieben bis acht Jahre älter war als er. Die Geburt seiner Tochter Susanna, welche sechs Monate nach der Heirat erfolgte, erklärt dieses vorzeitige Ehebündniß. Anna hatte dem Geliebten die Rechte des Ehemanns vor der Hochzeit gestattet und es galt, einem Kinde der Liebe zur Legitimität zu verhelfen. Drei Jahre später gebar die Frau dem Dichter noch Zwillinge, einen Sohn und eine Tochter. Die Umstände, unter denen seine Verheiratung erfolgte, scheinen die alten Sagen von dem wildlustigen Leben, das Shakspeare in seiner Jugend geführt habe, zu bestätigen. Wie wäre es auch möglich, daß ein so köstlicher, klarer Wein nicht seine Periode der Gährung gehabt haben sollte? Die Bemühungen englischer Literatoren, den großen Dichter von den Makeln seiner Jugendthorheiten weißzubrennen, muß man für das nehmen, was sie sind, Schrullen englischer Prüderie. In der Genossenschaft toller Gesellen mag Shakspeare manche Scene der Art mitgemacht haben, wie er sie später mit gottvollem Humor in Heinrich IV. und in den lustigen Weibern von Windsor schilderte. Bekannt ist die Anekdote, daß er mit seinen Gesellen im Parke des Sir Thomas Lucy von Charlecote Wild schoß und stahl, entdeckt und bestraft wurde und daß er dafür Rache nahm, indem er ein Spottgedicht an das Parkthor des Junkers heftete. Dieser, welcher auch das Vorbild für den Friedensrichter Schaal in den Windsorerinnen abgegeben haben soll, nahm die Sache nicht leicht und der Dichter mag, um sich den Verfolgungen des Junkers zu entziehen, den Entschluß gefasst haben, seine Vaterstadt zu verlassen und nach London zu gehen. Möglicherweise kann indessen auch der Drang zur Dichtkunst und zum Schauspielwesen oder aber die Absicht, seiner bedrängten Familie durch Geltendmachung seiner Talente am geeigneten Ort eine Hilfsquelle zu eröffnen, diesen Entschluß veranlasst haben, den er mit

um so leichterem Herzen ausführte, als sein eheliches Leben kein glückliches war. Wie dem auch sei, im Jahre 1585 oder 1586 verließ Shakspeare Stratford, nachdem er wahrscheinlich schon hier mit Mitgliedern herumziehender Schauspielerbanden Bekanntschaft gemacht hatte, die er bei seiner Ankunft in London wiederfand und die sein Auftreten als Schauspieler zu vermitteln im Stande waren. In einem aus dem Jahre 1589 stammenden Dokument findet sich Shakspeare schon als Mitglied einer Gesellschaft von Theaterunternehmern aufgeführt. Später war er Theilhaber am Globus-Theater und am Blackfriars-Theater und dieses geschäftliche Verhältniß erwies sich, verbunden mit den Honorarbezügen für seine Dramen, so ergiebig [1]), daß Shakspeare allmälig ein wohlhabender Mann und in seiner Vaterstadt Haus- und Grundbesitzer wurde. Seine inneren und äußeren Erlebnisse während seines Aufenthalts in London haben in seinen „Sonetten" tiefe Spuren hinterlassen. Diese Sonette sind eine Art poetischer Memoiren, welche verrathen, daß die Stimmung des Dichters zwischen leidenschaftlicher Erregtheit und tiefschwermüthiger Resignation häufig und schroff wechselte. Daß er den Humor nicht allein im Dichten, sondern auch im Leben frei walten ließ, verräth folgende Anekdote, die artigste, welche über sein londoner Leben umgeht. Sein Freund, der berühmte Schauspieler Richard Burbadge, hat in der Rolle Richards III. eine londoner Bürgersfrau so entzückt, daß sie ihn auf den Abend zu einem Stelldichein ladet und ihn unter dem Namen Richard III. an ihre Thüre klopfen heißt. William hat die zärtliche Bestellung belauscht und kommt, im Besitze des Losungswortes, dem Freunde zuvor. Kaum ist Shakspeare eingetreten, so klopfte Burbadge draußen, allein jener hat indessen bei der Bestellerin die Gelegenheit sich zu Nutzen gemacht und weis't den Klopfenden mit dem muntern Spott ab: „William der Eroberer kommt vor Richard III." Das gibt einen sehr deutlichen Wink über die Sittenzustände im lustigen Alt-England zu dieser Zeit. Es war ein üppiges, nicht selten sogar raffinirt ausschweifendes Leben und Treiben; welches in sehr vielen Bühnenstücken der shakspeare'schen Epoche ein Spiegelbild gefunden hat, das mitunter die Bordell-, Ehebruchs- und Blutschande-Dramatik der französischen Neuromantik und der Dames-aux-Camelias-Literatur des zweiten Kaiserreiches vorwegnahm. In Wahrheit, der fanatische Haß, womit nachmals die Puritaner das Schauspielwesen verfolgten, erscheint nicht unberechtigt, wenn man erwägt, daß nicht selten die lüderlichsten Situationen offen auf die Bühne gebracht wurden. Hat doch der Dichter Ford blutschänderische Scenen mit den

[1]) Der Dichter erhielt zur Zeit seiner Blüthe für jedes neue Stück 10—25 Pfund Honorar oder die Einnahme einer Vorstellung. Colliers Nachweisen zufolge nahm Shakspeare eine Reihe von Jahren hindurch jährlich an 400 Pfund ein, damals soviel wie heute 2000 oder mehr.

üppigſten Farben ausgemalt und haben andere zeitgenöſſiſche Poeten die frechſten Ausſchreitungen der Wolluſt dramatiſirt.

Zu Shakſpeare zurückzukehren, muß geſagt werden, daß er allem nach das bunte Treiben von »Merry Old-England« tüchtig mitlebte. Tief beſtrickt muß er von den Reizen einer Frau geweſen ſein, welche er in den Sonetten 127—152 als unſchön von Geſtalt, aber unwiderſtehlich durch Geiſt und Grazie ſchildert. Indeſſen hinderte ihn fröhlicher Lebensgenuß doch nicht, ſeine glorreiche Dichterlaufbahn mit jener Ausdauer zu verfolgen, welche nur ſittlicher Ernſt zu verleihen vermag. Edle, gebildete und treue Freunde ſcharten ſich aufmunternd und anerkennend um ihn, vor allen der junge Lord Southampton, deſſen inniges Verhältniß zu Shakſpeare wie ein Fingerzeig ausſieht, daß die Zeit der Geburtsariſtokratie herum und die der Ariſtokratie des Geiſtes gekommen war. Die Bewunderung der Zeitgenoſſen ſtieg, je glänzender Shakſpeare's Genius während ſeiner höchſten Blüthezeit, die ungefähr von 1597—1606 dauerte, ſeine Schwingen regte. Schon 1598 nannte ihn Meres „den ſowohl im Gebiete des Tragiſchen wie des Komiſchen bei weitem ausgezeichnetſten unter den engliſchen Dichtern". In dieſer Zeit ſtand Shakſpeare als anerkannter Führer an der Spitze der nationalvolksthümlichen Dichterſchule, gegen welche der gelehrte Ben Jonſon und ſein Anhang vergeblich ankämpften, in dieſer Zeit dichtete er Hamlet und Lear, den Kaufmann von Venedig und den Sommernachtstraum. Der Dichter ſollte es indeſſen noch erleben, daß dem goldenen Zeitalter Englands unter Eliſabeth, welches auf ſein Leben und Dichten ſo ſonnig befruchtend eingewirkt hat, unmittelbar das bleierne unter Jakob I. folgte. Dieſer „geflickte Lumpenkönig" verſtand es, England raſch wieder von der hohen Stufe herabzubringen, welche es unter der vorhergehenden Regierung erſtiegen hatte. Er war zwar gleich ſeiner Vorgängerin — deren dramatiſche Lieblingsfigur bekanntlich der köſtliche Falſtaff geweſen — unſerem Dichter wohlgeneigt; allein dieſem konnte es, obgleich er ſich in ſeinem Macbeth zu dem bekannten Kompliment gegen den König verſtand, nicht entgehen, zu welchen unglückſeligen Wirrniſſen die kraftloſe und dennoch tyranniſche Regierung des feigen, lüderlichen und ehrloſen Monarchen den Grund legen müſſe. Mit gramſchweren Worten wünſchte er ſich in einem ſeiner Sonette, welches in dieſer Zeit gedichtet wurde, den Tod, weil Verdienſt jetzt zum Bettler beſtimmt ſei und hohles Nichts in bunter Pracht ſich aufblähe, weil Ehrenſchmuck auf Knechteshaupt gehäuft, jungfräuliche Tugend frech geſchändet, Hoheit ihres Herrſcherthums beraubt und Kraft an lahmes Regiment vergeudet werde, weil die Kunſt im Zungenbande der Gewalt ſchmachte und ſchulſtolze Afterweisheit die ſchlichte Wahrheit meiſtere (Sonett 66). Kann man die Regierungszeit Jakobs I. treffender charakteriſiren? Die düſteren Eindrücke, welche dieſe Zeit auf hochſinnige Gemüther und patrio-

tische Herzen hervorbringen mußte, lassen sich aus Shakspeare's Dichtungen der Periode 1606—1614, Macbeth, Othello, Cymbeline, Sturm, Julius Cäsar, Timon u. s. f. deutlich herausfühlen. Die öffentlichen Zustände, von denen der französische Gesandte Beaumont schon in einem aus dem Jahre 1604 stammenden Bericht ein abschreckendes Bild entwirft, scheinen dem Dichter auch den Aufenthalt in der Hauptstadt verleidet zu haben. Er war mit seiner Heimat stets in lebhaftem Verkehr geblieben und zog sich im Jahre 1613 oder 1614 nach Stratford zurück, wo er auf seinem Gute New-Place in ländlicher Muse lebte bis zu seinem Todestag, dem 23. April 1616. Sein Grab deckte anfangs ein einfacher Stein mit ebenso einfacher Inschrift, welche der Tradition zufolge von Shakspeare selbst herrührte. Hundert und fünfundzwanzig Jahre nach seinem Tode wurde ihm in der Westminsterabtei zu London ein nationales Denkmal errichtet. Ein sehr schönes hatte ihm sein dramaturgischer Gegner Ben Jonson gesetzt in den »Commentatory verses«, womit er die erste Folio-Ausgabe von Shakspeare's Werken (1623) einleitete und wo er unter anderem sagte: „Triumphire, mein England! denn du hast Einen aufzuweisen, dem alle Bühnen Europa's huldigen müssen. Er war nicht eines Zeitalters, sondern für alle Zeit. Noch waren alle Musen (Englands) in ihrer Kindheit, als er gleich Apollo hervortrat, unser Ohr zu entzücken. Die Natur selbst war stolz auf seine Schöpfungen und freute sich, das Gewand seiner Dichtung zu tragen, das so reich gesponnen und so fein gewoben war, daß sie seitdem keinen andern Geist mehr anerkennen will. Der beißende Aristophanes, der zierliche Terenz, der witzige Plautus gefallen nicht mehr; sie liegen veraltet und verlassen, als wären sie nicht von der Familie der Natur. Und doch muß ich der Natur nicht alles zuschreiben; auch seine Kunst muß ihr Theil behalten, denn obwohl Natur der Stoff des Poeten ist, so gibt seine Kunst doch die Form hinzu; der wahre Dichter ist ebenso sehr gebildet als geboren und ein solcher war er.[1]) Siehe, wie des Vaters Antlitz in seinen Nachkommen fortlebt, so erscheint das Geschlecht von Shakspeare's Geist und Sitten glänzend in seinen wohlgefeilten Versen,

[1]) Wie bedeutsam ist dieses Zugeständniß vonseiten Ben Jonsons, dem man doch kaum Unrecht thut, wenn man ihn einen gelehrten Pedanten nennt. Die späteren englischen Herausgeber, Kommentatoren und Kritiker Shakspeare's benahmen sich weit bornirter. Von ganz verkehrten Grundsätzen ausgehend, vermochten sie in Shakspeare schlechterdings nicht den großen Künstler zu erkennen, der er ist, und ließen ihn, wenn's hoch kam, nur gelten als einen von wildem, ziel- und regellosem Instinkte geleiteten Naturpoeten. Milton mag zu dieser seichten Auffassung vielleicht auch einigermaßen beigetragen haben durch seine übrigens wohlgemeinten Verse: »Our sweetest Shakspeare, fancy's child, warbles his native woodnotes wild« (unser süßer Shakspeare, das Kind der Phantasie, wirbelt seine angeborenen wilden Waldlieder).

in deren jedem er einen Speer zu schütteln scheint, wie geschleudert in das Auge der Unwissenheit — (Anspielung auf des Dichters Namen: Shakspeare, d. i. Speerschüttler). Süßer Schwan vom Avon: welch ein Anblick wäre es, dich in unsern Wassern noch in jenem Flug zu sehen, der unsere Elisabeth und unsern Jakob so dahinriß! Doch nein! ich sehe dich als Sternbild an den Himmel versetzt. Dort leuchte, Stern der Dichter, und übe deinen Einfluß von da in Liebe und Strenge auf die sinkende Bühne, die seit seinem Tode getrauert hätte wie die Nacht oder der Tag der Verzweiflung, wenn du ihr nicht das Licht deiner Werke hinterlassen hättest."

Shakspeare war bei dem Beginn seiner dichterischen Laufbahn weit entfernt von dem Wege, auf welchem er später als nationaler und volksmäßiger Dramatiker zugleich ein Dichter von universeller Bedeutung werden sollte. Seine Erstlinge tragen ganz entschieden das Gepräge der gelehrthöfischen Manier seiner Zeit, und wenn in denselben der angeborene Genius ihres Verfassers häufig aus der konventionellen Form hervorleuchtet, so sind sie dennoch kaum in irgendwelches Verhältniß zu bringen mit den Werken, welche dieser Genius später in ureigener Schöpferkraft zeugte. Die gemeinten Erstlinge sind die Gedichte »Venus and Adonis« (z. gedr. 1593) und »The rape of Lucrece« (z. gedr. 1594). Beide Gedichte sind mehr beschreibend als erzählend, mythologisirend, voll leidenschaftlicher Rhetorik und gefallen sich — was auf ihre frühe Entstehung in der wildgährenden Jugend des Dichters hindeutet — im Ausmalen üppiger Situationen wie im Ausströmen redseliger, zuweilen geradezu ermüdend redseliger Liebessophistik, deren Aeußerung vielfach daran erinnert, daß Shakspeare hier nach den Mustern der italischen Concettisten gearbeitet habe. Der Inhalt dieser Dichtungen ergibt sich schon aus ihren Titeln: es ist die Liebeswerbung der Venus um den Adonis und die Gewaltthat Tarquins an der Gattin des Kollatinus. Ganz in derselben Manier gehalten sind die beiden kleineren lyrisch-epischen Gedichte »The passionate pilgrim« (1599) und »A lover's complaint« (1609), aber wir können an dem ersteren nicht vorübergehen, ohne des köstlichen Liedchens (»Take, oh, take those lips away«, etc.), das es enthält, zu erwähnen. Höher als die bisher genannten Erstlinge stehen Shakspeare's Sonette (Sonnets, 154 an der Zahl, zuerst vollst. gedr. 1609.[1]) Der Dichter schrieb sie, wie der Inhalt ergibt, in verschiedenen Jahren und in verschiedenen Stimmungen, hauptsächlich jedoch zu einer Zeit, in welcher

[1]) Die Sonette, Venus und Adonis, Lucretia, der verliebte Pilger und die Klage einer Liebenden finden sich verdeutscht in „W. Shakspeare's sämmtl. Gedichten, im Versmaß des Originals übers. von E. Wagner, 1840". Die Sonette hat auch Regis übersetzt in seinem „Shakspeare-Almanach", 1836; ferner Jordan, Bodenstedt, Gelbke, Gildemeister, Krauß. Von „Venus und Adonis" gab Freiligrath eine schöne Verdeutschung.

gerade die berühmtesten Sonettesammlungen seiner dichtenden Zeitgenossen erschienen (Daniels „Delia" 1592, Constable's „Diana" 1594, Spensers „Amoretti" 1593, Draytons »Idea's mirror« 1594). Wie hoch sie damals geschätzt wurden, beweisen Meres' Worte: „Wie man glaubte, daß die Seele des Euphorbus im Pythagoras lebte, so lebt die süße witzige Seele Ovids in dem honigzungigen Shakspeare; dies bezeugen seine Zuckersonette unter seinen vertrauten Freunden." Der Schluß dieser Aeußerung deutet klar an, von welchem Gesichtspunkte Shakspeare bei diesem poetischen Spiele ausging. Es war, wenn ich mich so ausdrücken darf, ein Privatvergnügen, welches er sich mit dem Niederschreiben seiner Sonette machte. Sie bildeten gleichsam die sinnvolle Erholung eines so reichen Genius, welcher auch in diese ihm eigentlich fremde und nicht gemäße Modeform eine Fülle schöner und hoher Gedanken zu legen wußte, so daß sie noch jetzt dem Gemüthe wie dem Geiste anmuthigen und anregenden Genuß gewähren. [1])

Es ist viel darüber hin und her gestritten worden, mit welchem Stücke Shakspeare seine dramatische Laufbahn eröffnet habe. An diese Streitfrage knüpft sich die weitere über die Echtheit oder Unechtheit mehrerer Dramen, die unserem Dichter bald zugeschrieben, bald abgesprochen wurden. Es sind: „Die Anklage des Paris (the arraygument of Paris)", „Sir John Oldcastle", „Der lustige Teufel von Edmonton (the merry devil of E.)", „Die schöne Emma (the fair Em)", „Mucedorus", „Der londoner verlorene Sohn (the London Prodigal)", welche sechs Dramen als entschieden unecht bezeichnet werden können. Zweifelhafter sind „Lokrine (the lamentable tragedie of Locrine)", „Arden von Feversham", „Leben und Tod des Lord Cromwell", „König Eduard III." und „Ein Trauerspiel in Yorkshire (a Yorkshire tragedy)", denn in diesen Stücken kommen unleugbar shakspeare'sche Anklänge vor, welche wenigstens so viel beweisen, daß Shakspeare an denselben mitgearbeitet haben könnte. Noch deutlicher tritt seine bedeutsame Mitarbeiterschaft, wenn auch nicht alleinige Autorschaft, hervor in den Dramen „Titus Andronikus", „Perikles von Tyrus" und in „Heinrich VI." (in der ursprünglichen Gestalt dieses Stückes, in welcher es in die beiden Abtheilungen zerfällt: »The first part of the contention betwixt the two famous houses of York and Lancaster« und »The true tragedy of Richard duke of York«, z. gedr. 1594 und 1595, wahrscheinlich von Greene gedichtet und dann von Shakspeare überarbeitet). Inbetreff der

[1]) „Du ziehst bei jedem Loos die beste Nummer;
Denn wer, wie du, vermag so tief zu dringen
In's tiefste Herz? Wenn du beginnst zu singen,
Verstummen wir als klägliche Verstummer."
Platen: „Shakespeare in seinen Sonetten."

Echtheit oder Unechtheit sämmtlicher bisher genannten Stücke hat sich von namhaften Kritikern Tieck am leichtgläubigsten gezeigt, allein sein Urtheil konnte in vielen Fällen vor einer schärfer eingehenden Kritik nicht bestehen. Die Frage endgiltig zu entscheiden, ist bis jetzt nicht möglich geworden und wird vielleicht nie möglich sein. Wie sehr die Stimmen getheilt sind, mag uns beispielsweise der „Titus Andronikus" darthun. Meres nennt 1598 dieses Stück ausdrücklich ein Werk Shakspeare's, Drake und Dyce verwerfen es unbedingt als unecht, Coleridge will nur einige Stellen als shakspeare'sch gelten lassen, Collier hinwieder hält es für durchaus echt. Gervinus ist geneigt, ihm beizutreten, indem er auseinandersetzt, der Titus Andronikus dürfte wohl eines jener Erstlingswerke Shakspeare's sein, in welchen er, vielleicht mit Benutzung schon behandelter und bekannter Stoffe, in seinem Wetteifer mit Marlowe, dessen Gräßlichkeiten damals auf der Bühne florirten, diesen mit seinen eigenen Waffen zu überwinden oder, wie er Hamlet sagen läßt, den Herodes zu überherodisiren suchte. Wenn man bedenkt, welchen Raum der Läuterung und Klärung unser Schiller von den Räubern bis zum Wallenstein durchschritten hat, so wird man es auch begreiflich finden, daß ein und derselbe Dichter den „Titus Andronikus" und den „Julius Cäsar" schreiben konnte.

Der Streit über die Chronologie der shakspeare'schen Dramen ist ebenfalls noch zu keinem Resultate gediehen, welchem unumstößliche Gewißheit unbedingt zugeschrieben werden dürfte. Die erste zu London 1623 erschienene Folioausgabe von Shakspeare's Stücken gewährt durchaus keinen verläßlichen Nachweis über die künstlerische Laufbahn des Dichters. Der von Malone (1786) herrührenden chronologischen Ordnung der Dramen Shakspeare's sind grobe Verstöße nachgewiesen worden. Als bisheriges Ergebniß gewissenhaft angestellter Forschungen findet sich bei Ulrici (Sh. 2. A. II. 760) folgende Zeitbestimmung der Entstehung von des Meisters dramatischen Werken: Erste Periode von 1586 bis 1591—92. Perikles, Fürst von Tyrus, 1587. Titus Andronikus 1587—88. Heinrich VI. in der ersten Gestalt, 1589. Die Komödie der Irrungen (Comedy of errors) 1591. Zweite Periode von 1591—92 bis 1597—98. Verlorene Liebesmühe (Love's labours lost). Die beiden Veroneser (Two gentlemen of Verona), Ende gut Alles gut (All's well that ends well) 1591—93. Romeo und Julie (Romeo and Juliet) i. d. e. Gest. 1592. Richard III. 1593—94. Richard II. 1594—95. Heinrich IV. erster Theil 1595. Heinrich IV. zweiter Theil. Zähmung einer Widerspänstigen (Taming of the Shrew) 1596. Der Kaufmann von Venedig (Merchant of Venice) 1597. Dritte Periode von 1597—98 bis 1605. Sommernachtstraum (Midsummernight's dream). Hamlet (Hamlet, Prince of Denmark) i. d. ersten Gest. 1598. Was ihr wollt (What you will or Twelfth night) 1598.

Viel Lärmen um nichts (Much ado about nothing) 1599. Heinrich V. 1599. Wie es euch gefällt (As you like it) 1600. Die luſtigen Weiber von Windſor (Merry wives of Windsor) 1600. Maß für Maß (Measure for measure) 1604. König Lear 1605. Vierte Periode von 1605 bis 1613—14. Julius Cäſar 1606. Antonius und Kleopatra 1607. Koriolanus 1608. Troilus und Kreſſida 1608. Macbeth; Cymbeline 1609—10. Der Sturm (Tempest), Das Wintermärchen (Winter's tale), König Johann 1610—11. Othello 1612. Heinrich VIII., Timon von Athen 1612—14). Dieſe Zeitbeſtimmung des Alters und der Gruppirung von Shakſpeare's Werken hat nun aber manche Anfechtung erfahren und der gelehrte Streit darüber wird wohl nie unwiderſprechlich entſchieden werden. Einer der gediegenſten engliſchen Shakſpeareforſcher, Dowden, iſt bezüglich dieſer Frage zu folgendem Ergebniß gekommen. 1) Vorſhakſpeare'ſche Gruppe, von Shakſpeare leicht überarbeitet: Titus Andronikus (1588—90), Heinrich VI., erſter Theil (1590—91). 2) Jugendkomödie: Verlorene Liebesmüh (1590). Komödie der Irrthümer (1591). Zwei Edelleute von Verona (1592—93). Sommernachtstraum (1593—94). 3) Marlowe-Shakſpeariſche Gruppe: Jugendhiſtorien. Heinrich VI., zweiter und dritter Theil (1591—92). Richard III. (1593). 4) Erſte Tragödie: Romeo und Julia (?, zwei Daten 1591 u. 1597). 5) Mittlere Hiſtorien: Richard II. (1594). König Johann (1595). 6) Mittlere Komödie: Kaufmann von Venedig (1596). 7) Spätere Hiſtorien, worin ſich Hiſtorie und Komödie einen: Heinrich IV., erſter und zweiter Theil (1597—98). Heinrich V. (1599). 8) Spätere Komödien: a) lärmende Komödien: Bezähmte Widerſpenſtige (? 1597). Luſtige Weiber von Windſor (? 5598). b) freudige, romantiſche Komödien: Viel Lärm um Nichts (1598). Wie es Euch gefällt (1599). Drei Königsabend (1600—01). c) ernſte, düſtere, ironiſirende Komödien: Ende gut, Alles gut (? 1601—02). Maß für Maß (1603). Troilus und Kreſſida (? 1603, vielleicht 1607 überarbeitet. 9) Mittlere Tragödien: Julius Cäſar (1601). Hamlet (1602). 10) Spätere Tragödien: Othello (1604). Lear (1605). Macbeth (1606). Antonius und Kleopatra (1607). Koriolan (1608). Timon (1607—08). 11) Romantiſche Stücke: Perikles (1608). Cymbeline (1609). Sturm (1610). Wintermärchen (1610—11). 12) Bruchſtücke: Zwei Edle Vettern (1612). Heinrich VIII. (1612—13). Gedichte: Venus und Adonis (? 1592). Lukretia (1593—94). Sonette (? 1595—1605). Selbſtverſtändlich kann auch dieſe Zeitbeſtimmung und Zuſammenordnung nur den Werth einer Aufſtellung, nicht aber den einer erwieſenen Thatſache in Anſpruch nehmen [1]).

[1]) Zu vgl. der Abſchnitt „Shakſpeare's Werke" in Elze's Buch (S. 311—420) und die Abhandlung „Ueber den Gang von Sh. dichteriſcher Entwickelung und die Reihenfolge

So oft man sich mit Shakspeare beschäftigt, muß man unwillkürlich immer wieder vor allem jener herrlichen Leichenrede denken, welche er im Julius Cäsar den Antonius dem gefallenen Brutus halten läßt. Es sind wenige Worte und doch ist nie ein Mensch schöner gepriesen worden. „So mischten sich in ihm die Elemente, daß die Natur aufstehen durfte und der Welt verkünden: Das war ein Mann"![1]) Man kann auch Shakspeare nicht höher loben, als indem man diese seine Worte auf ihn selber anwendet. Die Natur hatte alle ihre Gaben und Vorzüge verschwenderisch auf ihn ausgegossen, und ihm jede der Eigenschaften, welche einem großen und größten Dichter eigen, im rechten Maße zugetheilt: Fülle und Unerschöpflichkeit der schaffenden Phantasie, Tiefe und Glut des Gemüthes, ein Auge, vor dem die geheimsten Falten des Menschenherzens bloß lagen, ein Ohr, dem das Säuseln des Frühlingswindes und der tosende Schlachtlärm der Geschichte gleich verständlich waren, das intensivste Pathos in Lust und Leid, edelste Sittlichkeit, unversieglichen Witz, gedankentiefe Ironie, gotttrunkenen Humor und endlich zur Regelung und Beherrschung dieses Reichthums und Ueberschwanges den maßvollen, mit künstlerischer Besonnenheit bildenden Verstand und jene lautere, in „Kampf und Schmerz" gereifte Weisheit, welche seine Werke zu einem „Spiegel für die ganze Welt und Menschheit" macht, zu einer „weltlichen Bibel", die der Verständige nnd Empfängliche nie ohne Erbauung aufschlagen wird. Wie ärmlich und erbärmlich stehen diesem Großen und Einzigen Leute gegenüber, die in unseren Tagen die Frage aufwerfen und ernsthaft verhandeln zu müssen glaubten: Ob Shakspeare Katholik oder Protestant gewesen sei?[2]) Nein, er war, Gott sei

---

seiner Dramen nach demselben" von W. König (Jahrb. d. d. Sh.-Gesellschaft, 10. Jahrg. 1875, S. 193 fg.). — Die eifrigen Forschungen über Shakspeare haben auch die Frage angeregt, nach welchen Quellen der Dichter seine Dramen gearbeitet habe. Ich verweise hierüber auf: „Quellen des Shakspeare in Novellen, Märchen und Sagen", v. Echtermeyer, Henschel und Simrock, 1831.

[1]) . . . . . »The elements
So mix'd in him, that Nature might stand up
And say to all the world: This was a man.« Jul. Caes. V. 5.

[2]) Irre ich nicht, so hat zuerst Chateaubriand das Signal zu diesem Unsinn gegeben durch seine Worte: »Shakspeare, s'il était quelque chose, était catholique,« etc. (Essai sur la litt. angl. I. 195). Chateaubriand schien indessen bei all' seiner Katholicität dennoch andeuten zu wollen, daß man nicht gerade »quelque chose« d. h. Katholik oder Protestant sein müsse, um Shakspeare sein zu können. Ein abgestandener deutscher Romantiker (W. Schütz) hat nachher die Sache aufgenommen und Shakspeare's Katholicismus mit einer Gravität verfochten, die unendlich komisch wirkt. Nicht minder komisch ist es, wenn närrische Engländer eigene Bücher geschrieben haben, um darzuthun, der eine, daß Shakspeare ein fertiger Theolog, der andere, daß er ein tüchtiger Jurist, der dritte, daß er ein trefflicher Botaniker gewesen sei. Den von einer halbverrückten Amerikanerin, Delia Bacon, aufge-

Dank! weder Protestant noch Katholik, sondern bloß Mensch. Das genügt freilich solchen nicht, die den Werth eines Mannes nur nach dem Schema dieser oder jeder Konfession, dieser oder jener Partei bemessen; aber der Poesie genügte es und zur Erringung der Unsterblichkeit reichte es aus.

Daß er ein voller ganzer Mensch war und Welt und Menschen mit objektivem, menschlich freiem, von keinem dogmatischen Schleier, von keiner Parteibrille getrübten Blicke betrachtete, das eben machte Shakspeare als Dichter und Dramatiker so groß. Er nahm Dinge und Menschen, wie sie sind; er stellte sich auf den Boden der Wirklichkeit und aus diesem schlug er mit dem Zauberstab seines Genies einen ewig strömenden Quell der Poesie hervor. Naiv wie die Natur und Homer, ließ er die Instinkte, Gefühle und Leidenschaften ihre eigene Sprache sprechen. Daher die bezaubernde, unnachahmliche Wahrheit, welche seine Menschen in Liebe und Haß, in Kraft und Schwäche, Stolz und Demuth, im Lachen und Weinen, im Guten und Bösen, im Siegen und Unterliegen offenbaren. Das Menschenherz war ihm Alpha und Omega. Daß der Mensch Himmel und Hölle in sich selber trägt, das ist der sittliche Angelpunkt, um welchen Shakspeare's Dichten sich dreht. Daher bei ihm, statt des fatalistischen Gespenstes, welches in Calderons Schicksalstragödien so widerwärtig umherrasselt, überall die Entwickelung des Geschickes aus der freien Selbstbestimmung des Menschen, Glück und Unglück Folgen der freien That. Nicht von willkürlich übersinnlichen Drähten regiert, nein, im Kampf der sich befehdenden eigenen Seelenkräfte bilden und schmieden sich seine Charaktere. Auf sich selbst gestellt, das Schicksal, welches sie durch Thun oder Lassen verschuldet, überwindend oder tragend, sind sie groß im Triumph und groß im Untergang.

Wie bewußt Shakspeare seine Aufgabe als Dramatiker gefasst, beweisen die berühmten Worte, die er seinem Hamlet (III. 2) über das Schauspiel in den Mund legt, „dessen Zweck sowohl anfangs als jetzt war und ist: der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen." Er erkannte leicht, daß dieser große realistische Zweck nicht zu erreichen wäre auf dem Wege konventioneller Dichtung, wie sie in Nachahmung der italischen Sonettisten damals in England gäng und gäbe war und wie er sie selbst in seinen Jugendgedichten geübt hatte. Er entsagte daher dieser Spielerei, um mit Ernst seine wahre Mission anzutreten. Sein genialer

stellten und dann von einem gewissen W. H. Smith behaupteten Blödsinn, Shakspeare's Dramen seien eigentlich von Bacon von Verulam verfasst, widerlegte schon das auch von uns weiter oben angeführte zeitgenössische Zeugniß von Fr. Meres in seiner »Palladis Tamia« (1598).

Instinkt zeigte ihm, zu welchem großartigen Tempel der Kunst die Elemente der nationalen Volksbühne das Material liefern könnten. Er sichtete, ordnete, vermehrte dieses Material und begann seinen Bau, dessen Fundament die feste markige Realität ist, dessen Zinnen in die reinste Luft des Ideals emporreichen. Er wandte sein Ohr weg von der gedrechselten und parfümirten Phraseologie der Concettisten und den herrlichen Liedern des alten Volksgesanges seines Landes zu. Aus diesem Schachte holte er die Goldbarren, aus welchen er sich eine Sprache prägte, die bald einhertost wie ein Bergstrom, bald zärtlich kost wie um Blumenkelche summende Bienen, bald närrisch klingelt wie Harlekins Schellenkappe, bald gedankenschwer einherdröhnt wie Glockenklang, bald süß tönt wie die Liebe, bald herb, eckig, schroff wie Haß und Zorn und die jeder Empfindung, jedem Affekt, jeder Leidenschaft, der Alltäglichkeit wie der Erhabenheit den entsprechenden Ausdruck unterbreitet.

Von dem erhebenden Gefühle getragen, Bürger eines Staates zu sein, welcher seiner welthistorischen Größe entgegenging, wandte der Dichter seinen Blick auf die bisherigen Geschicke seines Volkes und schuf demselben die zehn Dramen aus der englischen Geschichte, in welchen die Historie zur Poesie verklärt ist, ohne aufzuhören, Historie zu sein, und ob welchen, wie ob allen Schöpfungen Shakspeare's der Humor gleich einer glänzenden Lichtwolke schwebt, aus der die Gestalten des Bastards Faulconbridge und des dicken Falstaff hervortreten, um unsterbliches Behagen um sich zu verbreiten. Die historische Weltanschauung Shakspeare's — eine Eigenschaft, die ihn so hoch über viele moderne Dichter stellt [1]) — machte es ihm möglich, das Naheliegendste wie das Fernste auf dem Gebiete der Geschichte mit gleicher Kraft der Individualisirung uns vor Augen zu bringen. Wie in seinen Schauspielen aus den Kriegen der beiden Rosen das feudale Ritterthum, so lebt in seinem Julius Cäsar und Koriolan die alte Römerwelt wieder auf. Und wie hat er da seine Kunst, die Massen, das Volk ebenso wahr und dramatisch zu charakterisiren wie das einzelne Individuum, herrlich bewährt! Mit welcher Gerechtigkeit und Liebe behandelt er überall seine Personen: Er weiß, daß in der Tragikomödie des Lebens die Rolle des Clown so gut gespielt sein will wie die des Helden. Jede seiner Gestalten tritt mit plastischer Bestimmtheit in die Scene, es müßte denn sein, daß das Wesen einer Figur selbst etwas Schattenhaftes, Verschleiertes oder Verschwimmendes im Auftreten derselben verlangte. Auf jeden Charakter

[1]) „Wie die größten Historiker des Alterthums die Adern ihrer Werke von poetischen Säften schwellen ließen, ohne daß sie darum aufhörten, Geschichte zu sein, so sind Shakspeare's Schauspiele voll von Geschichte, ohne weniger Poesie zu sein. Löbell (Histor. Taschenbuch N. F. II. 354).

fällt das rechte Maß von Licht und Schatten, keiner verschlingt das Interesse des Lesers oder Zuschauers allein, aber jeder erregt es in seiner Weise und alle tragen zur Gesammtwirkung bei.

Ein Spiegel des Lebens war dem großen Dichter das Schauspiel. Voll von Gegensätzen, wie das Leben ist, sind daher auch seine Dramen. Das Erhabene wird da abgelöst vom Komischen, das Entsetzliche vom Rührenden, das Pathetische vom Burlesken. Aber um Tragik und Komik so vermischen zu dürfen, muß man groß und wahr sein als Tragöde und als Komöde, wie Shakspeare es war. Gleich der Natur, seiner Muse, weiß er mit den einfachsten Mitteln die größte Wirkung hervorzubringen. Oft bannt er in ein Wort eine Welt von Lust oder Weh, wie wo er den Macduff im Macbeth, als die entsetzliche Kunde von dem Morde seiner Kinder auf ihn einstürmt, ausrufen läßt: „Und er hat keine Kinder"! ein Naturlaut, der die Tiefe eines jammerdurchwühlten und rachedurchglühten Männerherzens blitzartig erleuchtet. Wie Midas verwandelt er alles, was er berührt, in lauteres Gold, die alltäglichsten Vorkommnisse in Poesie. Man denke nur an die Schilderung, die in, „Wie es euch gefällt", diesem reizenden dramatischen Idyll, der melancholische Jacques von den verschiedenen Stufen des Menschenlebens entwirft. Aus altnordisch starren Sagen formt er den „Lear", die erschütterndste Tragödie der modernen Welt, und den „Hamlet", dieses Trauerspiel des Gedankens, das Meisterstück germanischen Tiefsinns, das engste Band, welches Deutschland mit dem stammverwandten Dichter verknüpft und, ach, nur allzulange ein traurig wahres Abbild der unfertigen Nation von vierzig Millionen, bei welcher „der angebornen Farbe der Entschließung war des Gedankens Bläße angekränkelt". Aus rohen italischen Novellenstoffen bildet er das hinreißende Trauerspiel „Romeo und Julia", welches „die Liebe selbst diktirt hat", das wundersam feine und ergreifende psychologische Gemälde „Der Kaufmann von Venedig" und alle jene Lustspiele, die ein Füllhorn von Liebesblüthen, von Witz, Laune und gedankenreichem Humor über uns ausschütten. Des lustigen Altenglands derbe Fröhlichkeit lacht in den „lustigen Weibern von Windsor" und unbeschreibliche Heiterkeit erregt die Zusammenstellung der grotesken Handwerkerkomik mit der wie aus Mondstralen gewobene Elfenwirthschaft im „Sommernachtstraum". Alles Grauen, alle Schwärze der Hölle hat der Dichter heraufbeschworen in seinem Richard III., in dem Jago im Othello und in der Lady Macbeth, in welchen drei Gestalten die Größe des Bösen mit unerreichbarer Energie veranschaulicht wird, während im „Sturm" Schönheit und Weisheit die rohe dämonische Naturkraft mit himmlischem Zauber beherrschen. Welcher Wechsel, welche Mannigfaltigkeit, welche Frische, Höhe, Weite und Vollendung immer und überall! Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll, Shakspeare's Naturschilderung oder seine Psychologie,

ſeine Charakterzeichnung, ſeine Kunſt dramatiſcher Geſtaltung, ſein Verſtändniß des Menſchen oder der Geſchichte; man weiß nicht, was man mehr lieben ſoll, ſeine Männer oder ſeine Mädchen und Frauen, „dieſe ewig weiblichen“ Geſtalten, Desdemona, Julia, Ophelia, Porzia, Jeſſika, Roſalinde, Miranda, Viola, Imogen, Iſabella, Olivia. Gewiß, ſo lange die Kultur nicht von der Barbarei bewältigt wird, ſo lange die Religion der Schönheit noch eine Gemeinde hat, wird man Shakſpeare unter die edelſten Wohlthäter des Menſchengeſchlechts zählen und ſeine Werke als ein Vermächtniß an die Nachwelt betrachten, welchem nur das von Homer und das von Göthe und Schiller ihr hinterlaſſene an Koſtbarkeit und Fruchtbarkeit gleichkommen. In einem ſeiner Sonette hat der „sweet swan of Avon“, der „master of the human heart“ Worte liebevoller Prophezeiung an einen Freund gerichtet. Dieſe Worte bilden die paſſendſte Inſchrift der Ehrenſäule, welche die Geſchichte dem großen Dichter geſetzt hat: „In ew'gem Sommer ſollſt du blüh'n. Nie wird deiner Schönheit Eigenthum veralten; nie dich der Tod in ſeine Schatten zieh'n. Ein ewig Lied bringt dich zu hohen Jahren. So lange Menſchen athmen, Augen ſeh'n, wird weder dies noch wirſt du zu Grunde gehn“! [1])

---

[1]) Ch. Symmons ſchließt ſeine Biographie Shakſpeare's mit folgender ſchöner Charakteriſtik deſſelben in Verſen, die ich möglichſt treu überſetze:

„Ja, Herzenskündiger! wir anerkennen
Deine Gewalt und Größe und wir beugen
In Ehrfurcht uns vor deinem Dichterthron,
Den unverwelklich Lorbeergrün bedeckt.
Er raget hoch und trotzt der Zeiten Lauf.
Der Dichtung ſüßeſte Geſänge ſchallen
Rings um ihn her. Auf ſeinen Stufen liegen
Die wilden Leidenſchaften, als Vaſallen
Gehorſam deinem Wink, und Lieb' und Haß
Und Luſt und Schmerz ſie führen nach der Reihe
Auf ihm das Scepter; aber ſeine beiden
Seiten umrankt das roſig holde Lachen.
Ihr Machtwort läſſt erbrauſen den Orkan
Und Mitleid ſchmilzt das Herz und Schrecken lähmt es.
Doch ſchwingſt du deinen Zauberſtab, ſo eilt
Vor unſerm Blick leichtfüßig Elfenvolk
Hin über duftigen Raſen, magiſch flimmernd
Im Widerſchein des Vollmonds. Dann mit einmal
Schau'n wir im Wirbelwind, in Blitzesflammen
Auf öder Haid' die grauen Schickſalsſchweſtern
Und ſeh'n, wie ſie bei Höllenkeſſels Brodeln
Bereiten grimm ein „namenloſes Werk“.
All dieſe Wunder wirkeſt du, o Liebling
Der ewigen Natur, und triumphirend

In der durch Shakſpeare heraufgeführten Blüthenperiode des engliſchen Drama's laſſen ſich zwei dramaturgiſche Richtungen oder Schulen deutlich

---

Durchfliegt auf Ruhmesfittigen dein Name
Den Erdball. Dort, wo Roma's Adler einſt
Nie ſatt von Blut und Siegen horſteten,
Am heil'gen Ganges auch, wie am Miſſouri,
Im fernſten Oſten, wo das Augenlid
Des Morgens nie ſich ſchließt, wie dort, allwo
Des Tages Renner ruh'n an goldner Krippe:
Allüberall ziehſt du triumphend ein,
Und deine friedlichen Eroberungen
Sie ſpotten Alexanders, Cäſars Schlachten.
In ferner Zeit, wann einſt Britannien
Erreicht wird haben ſeiner Größe Gränzmark,
Wann Kunſt und Wiſſenſchaft ſein nackt Geſtade
Verlaſſen und die Weltbeherrſcherin
Herabſteigt von dem Thron, dann wird, o Shakſpeare,
Auſtralien verlängern deine Macht!
In reichen Städten einer neuen Welt
Wird dein Geſang ein lautes Echo finden;
Zum Lachen wird dort Myriaden reizen
Falſtaffs Humor, zu Thränen Lears Geſchick.
So lange Menſchen leben, wirſt du leben,
So lang ein Herz ſchlägt, wirſt geliebt du ſein,
So lang die Zeiten dauern, dauerſt du!"

Ich habe den Abſchnitt über Shakſpeare, wie er im Texte ſteht, ohne eine weſentliche Aenderung aus den früheren Auflagen meines Buches herübergenommen. Denn im Ganzen und Großen iſt meine Anſicht über den größten Dramatiker dieſelbe geblieben, wie ſie vor Jahren geweſen. Im Einzelnen allerdings trete ich aufrichtig vielen Ausſtellungen bei, welche Rümelin in ſeinen „Shakſpeareſtudien eines Realiſten" gemacht hat. Rümelin erwarb ſich ohne Frage ein Verdienſt, indem er der blinden Vergötterung Shakſpeare's, wie ſie namentlich durch Gervinus in Schwang und Schwung gebracht worden, eine hellſichtigere und nüchternere Kritik entgegenſtellte und indem er nachwies, welche ſehr bedeutenden Einräumungen der große Brite ſowohl den Anſchauungen und Vorurtheilen ſeiner Zeitgenoſſen als auch ſeiner perſönlichen Stellung und Lage gemacht habe. Ferner, wenn er mittels der Analyſe von Shakſpeare's Kompoſitionsweiſe den Beweis erbrachte, daß es thöricht wäre, zu wähnen und zu behaupten, ein Vorſchritt der dramatiſchen Kunſt über Shakſpeare hinaus ſei unmöglich. Endlich, wenn er dem britiſchen Dichter gegenüber die Anſprüche Göthe's und Schillers nachdrücklich betonte und mit aller Entſchiedenheit ausſprach, daß der Schöpfer des Fauſt und der Schöpfer des Wallenſtein in ihrer Art ebenſo groß ſeien, wie Shakſpeare in der ſeinigen. Ueberhaupt wär' es, denk' ich, nachgerade an der Zeit, daß man die aus Hegelei geſchnitzten „abſoluten" Maßſtäbe, das Schöne zu meſſen, dahin thäte, wohin ſie gehören, nämlich in die Rumpelkammer einer verfloſſenen Selbſtzweckkunſtphiloſophie.

Bei der außerordentlichen Verehrung und Liebe, deren Shakſpeare mit Recht in Deutſchland genießt, hat der biographiſche Verſuch, nachzuweiſen, daß der Dichter unſer Land beſucht habe, viel Theilnahme erregt. Erwieſen iſt freilich dieſer Umſtand keineswegs, obzwar namentlich die oben citirte Schrift von A. Cohn (»Shakspeare in Germany in the 16 and 17 centuries«, 1865) denſelben in die Sphäre der Wahrſcheinlichkeit erhebt. Ganz

unterſcheiden. Die erſte, die nationale, hielt an den Ueberlieferungen der volksmäßigen Bühne feſt, die zweite entfernte ſich mehr und mehr von dieſen Traditionen, um dem gelehrt antikiſirenden Geſchmack, welcher aus Italien und Frankreich herübergekommen, zu huldigen. So lange Shakſpeare das Haupt der nationalen Schule war, behauptete dieſe ihr Uebergewicht, welches nächſt ihm von ſeinen (meiſt älteren) Zeitgenoſſen in Anlehnung an Greene und Marlowe errungen worden war. Von dieſen volksthümlichen Dramatikern führen wir an A. Monday (geb. 1553, »Downfall of Robert«, »The death of Robert«) G. Chettle (geb. um 1554, »The tragedy of Hoffmann«), den überfruchtbaren Th. Heywood (zw. 1593—1633, »The four prentises of London«, »A Woman killed with kindnes«, etc.), welcher von ſich ſagt, daß er „bei „ungefähr 220 Stücken die ganze Hand oder doch den Hauptfinger im Spiele gehabt"; ferner Th. Dekker (geſt. um 1640, »Old Fortunatus«, »Patient Grissil«, »The honest whore«, etc.), G. Chapman (1557—1634, »Bussy d'Ambois«, »The conspiracy of the duke of Byron«, »All fools«, etc.), Th. Middleton (»Women beware women«, ein blut- und kothtriefendes Schauertrauerſpiel, »A mad world«, ein Intrikenſpiel, deſſen Stil ſchon eine Hinneigung zu der gelehrten dramaturgiſchen Schule verräth), W. Rowley, von deſſen Luſtſpielen (»A new wonder«, »Match at Midnight«) das erſte der ſhakſpeare'ſchen, das andere der neueren Richtung huldigt. Solches Schwanken verrathen auch dir dramatiſchen Arbeiten von John Marſton und ſelbſt die von John Webſter. Dieſer war ohne Frage

---

hiſtoriſch ſicher iſt, daß Shakſpeare, wenn nicht leiblich, ſo doch geiſtig ſchon zu Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Deutſchland erſchienen iſt. Die Banden der „Engliſchen Komödianten" brachten nämlich die Stücke ihres großen Landsmanns mit aus England nach Deutſchland herüber und in der Zeit von 1603—1626 ſind auf deutſchen Bühnen in Verdeutſchungen der Hamlet und der Kaufmann von Venedig, Romeo und Julia, Julius Cäſar und Lear aufgeführt worden. Vgl. hierzu noch „Geſchichte der ſhakſpeare'ſchen Dramen in Deutſchland" von R. Genée, 1870.

Bemerkenswerth iſt der Umſtand, daß auch die romaniſchen Nationen, die bisher nur eine dunkle Ahnung von Sh. Größe hatten, angefangen haben, ihn zu ſtudiren, zu überſetzen und zu ehren. Für Frankreich z. B. ſind Voltaire's Urtheile über Sh. von keiner Geltung und Wirkung mehr; indeſſen iſt das literarhiſtoriſche Intereſſe, welches ſie gewähren, immerhin groß genug, um hier angeführt zu werden. Die erſte Bekanntſchaft mit Shakſpeare wirkte auch auf den in der Pſeudoklaſſik befangenen Voltaire ſo gewaltig, daß er ums Jahr 1730 an Lord Bolingbroke ſchrieb: »Shakspeare créa le théâtre anglais. Il avait un génie plein de force et de fécondité, de naturel et de sublime, sans la moindre étincelle de bon goût et sans la moindre connaissance des règles.« Später bereute er, Sh. gelobt zu haben, und bedauerte: »d'avoir déifié le sauvage ivre, placé le monstre sur l'autel.« Friedrich d. Gr. war, als literariſcher Nachbeter Voltaire's, gleich bei der Hand, in ſeinem Zopfbüchlein »De la lit. allem.« 1780 von den »abominables pièces de Shakspeare« zu ſprechen.

der genialſte von Shakſpeare's Mitſtrebenden und ſeine zwei Meiſterwerke »The white devil or Vittoria Accorombona« (1612, deutſch von Prölß) und »The tragedy of the Dutchess of Malfy« (1623) zählen mit zu den beſten tragiſchen Dichtungen Englands.[1])

Als Haupt der gelehrten, der volksthümlichen feindſelig gegenüberſtehenden dramatiſchen Schule iſt Ben (abgek. aus Benjamin) Jonſon (1573—1637) anerkannt, der gegen Shakſpeare eine erbitterte dramaturgiſche Fehde führte, ohne ſich jedoch, wie wir oben ſahen, der Achtung vor dem überlegenen Genius ſeines Gegners entſchlagen zu können. Ben Jonſon meinte es ehrlich mit ſeiner Oppoſition gegen die nationale Bühne, aber er war ein bloß gelehrter Dichter, ein pedantiſcher Regelnſchmied, welcher durch den Verſtand erſetzen zu können glaubte, was ihm an Phantaſie abging. Scharfer, zerſetzender Verſtand charakteriſirt alle ſeine Stücke, unter denen das älteſte uns erhaltene die Komödie »Every man in his humour« iſt, welche 1598 zum erſtenmal aufgeführt wurde. Er arbeitete ſeine Dramen (18 an der Zahl, die kleineren, ſingſpielartigen »Masques« nicht mitgerechnet) mit pedantiſcher Gewiſſenhaftigkeit nach der Theorie aus, welche er ſich aus der Leſung der Alten zurechtgemacht hatte, hielt auf die Beobachtung der drei Einheiten und mehr noch auf die Darlegung vielwiſſeriſcher Gelehrſamkeit, was ſelbſt ſeine beſten Stücke, zu denen meines Bedünkens vor allen »The Alchemist« zu zählen iſt, ſchwerfällig und ledern macht. Ihr Hauptvorzug beſteht in tüchtig geſalzener Satire, wie ſie von einem ſo verſtändig beobachtenden Manne, wie Ben Jonſon war, in einer Zeit erbärmlicher Stuarts-Wirthſchaft nicht anders erwartet werden konnte. Um ihm gegenüber Shakſpeare's eminente Größe recht zu fühlen, braucht man nur deſſen Dramen aus der römiſchen Geſchichte mit Ben Jonſons »Sejanus« und »Catilina« zu vergleichen. Die letzteren ſind weiter nichts als dialogiſirte Geſchichte, reichlich mit Citaten aus Tacitus, Salluſt und Cicero verſehen. Dichteriſch weit begabter als Ben Jonſon, welcher der neuen Schule den Namen gab, ohne ſie jedoch zu beherrſchen, waren Fr. Beaumont (1586 bis 1616) und J. Fletcher (1576—1625), die nach damaligem Brauch ihre Dramen (51) gemeinſchaftlich ſchrieben, „heitere Komödien, gelungene Tragikomödien und kalte Tragödien, in welchen die Anordnung geſchickt auf Effekt berechnet, die Charakteriſtik anſprechend war und die Sprache ſchön", aber, muß man hinzufügen, oft ganz furchtbar unzüchtig iſt. Ihre beſten Trauerſpiele ſind »The tragedy of Valentinian« und »The maids tragedy«, ihre beſten Luſtſpiele »The knight of the burning«, »The nice valour« und »The wild-goose chase.« Fletcher insbeſondere iſt im Komiſchen

[1]) Der 1. Band von Bodenſtedts „Shakſpeare's Zeitgenoſſen und ihre Werke" beſchäftigt ſich ausſchließlich mit Webſter.

Digitized by Google

aus verschiedenen Gesichtspunkten an. Was dem einen das Ernsteste war, darüber spottete der andere; die Vergnügungen des einen waren die Pein des andern. Dem strengen Grübler erschien selbst das unschuldige Spiel der Phantasie als ein Verbrechen. Den leichten und fröhlichen Naturen lieferte das feierliche Wesen der glaubenseifrigen Brüder reichen Stoff zu Witz und Spott. Von der Reformation an bis zum Bürgerkriege hatte fast jeder mit Sinn für das Lächerliche begabte Schriftsteller irgend einen Anlaß ergriffen, die näselnden, grinsenden Rundköpfe und Heiligen anzugreifen, die ihren Kindern Taufnamen aus dem alten Testament schöpften, bei dem Anblicke lustiger Volkspossen im Geiste seufzten und es für Gottlosigkeit hielten, am Weihnachtstage Rosinensuppe zu essen. Endlich kam die Reihe des Ernsthaftsehens an die Lacher. Nachdem die starren, ungeschlachten Eiferer zwei Generationen hindurch viel guten Stoff zum Scherzen geliefert hatten, erhoben sie sich in Waffen, siegten, herrschten und traten mit grimmigem Lächeln den ganzen Haufen der Spötter unter ihre Füße. Die Theater wurden geschlossen, die Schauspieler gestäupt, die Musen von ihren Lieblingsstätten verbannt." Macaulay zeichnet hier mit seiner gewohnten Anschaulichkeit die Motive der puritanischen Reaktion gegen das Theater, wie gegen Kunst und Poesie überhaupt. Allein sein aristokratischer Sinn macht ihn blind und taub gegen die großartige thatsächliche Poesie, welche in der Erhebung der puritanischen Demokratie gegen kirchlichen und königlichen Despotismus lag. Wohl verstummten die leichtfertigen Lieder der Kavaliere, wohl standen die Theater öde, aber die Revolution ließ auf der Bühne der Weltgeschichte ein erhabenes Trauerspiel in Scene gehen, betitelt der 30. Januar 1649, an welchem Tage Karl I. durch ein Fenster des Bankettsals von Whitehall auf's Schaffot trat und das souveräne Volk seinen Fuß auf den abgeschlagenen Kopf eines feierlich gerichteten Königs setzte.

Uebrigens darf man nicht glauben, mit der Abschaffung des Königthums in England sei auch die Poesie überhaupt abgethan worden und die Herrschaft des Puritanismus hätte die Literatur auf ihrem Entwickelungsgange stillstehen gemacht. Die Revolution schloß die, wie wir oben berührt haben, vielfach ausgearteten Theater, allein sie eröffnete anderwärts der dichterischen Hervorbringung neue Bahnen. Andere Zeiten, andere Musen. Zwar legen wir kein allzugroßes Gewicht auf die Gelegenheitslyrik des zweideutig zwischen den Parteien schwankenden Edmund Waller (1605—1687), dessen Vorzug in der anmuthigen Handhabung der leichten Liederform besteht, noch auf die epische Dichterei (»Davideis«) von Abraham Cowley (1618—1667), welcher indessen in der Ode Gedankenfülle und energische Diktion entfaltete und einige musterhafte Elegieen und Lieder dichtete, noch auf die moralisirende Landschaftsmalerei von John Denham (1615—1668, »Cooper'shill«); aber wir haben hier, am Schlusse der zweiten Periode

der englischen Literatur, noch zwei Dichter zu betrachten, von denen jeder in seiner Art Großes geleistet hat, jeder in seiner Art den Geist dieses Zeitalters in einem klassischen Werke widerspiegelte: Milton und Butler.

John Milton, einer jener wenigen welthistorischen Charaktere, auf welchen unser Auge mit ungetrübtem Wohlgefallen ruhen kann, hat zwar seine poetische Hauptthat erst nach der Rückkehr der Stuarts, also während der folgenden Periode vollbracht, allein die Intention dieser That wie des Dichters Eigenthümlichkeit wurzelten so gänzlich in der großen Zeit der englischen Republik, daß er am passendsten hier besprochen wird. Milton wurde am 9. December 1608 zu London geboren und durchlief, einem bemittelten Hause angehörend, die damals gebräuchlichen Stadien einer gelehrten Bildung. Auf der Universität Cambridge machte er sich mit den Alten vertraut und erwarb sich tüchtige Kenntnisse in der Theologie, welche in jenen Tagen religiöser Kämpfe von ganz anderer Bedeutung im öffentlichen Leben waren als heutzutage. Diese Kenntnisse dienten übrigens nur dazu, ihm schon frühzeitig eine tiefe und dauernde Abneigung gegen die hierarchische Orthodoxie seines Landes einzuflößen und ihn die ihm angebotene Ordination ausschlagen zu machen. In Cambridge fing er auch an zu dichten, aber noch weit entfernt, den ihm eigenthümlichen Ton anzuschlagen, machte er Verse in der Manier, wie sie Sidney in Nachahmung der italischen Mariniſten am Hofe Elisabeths in die Mode gebracht hatte. So z. B. das Maskenspiel »Comus«, dessen Darstellung zwar in aristokratischen Kreisen Gefallen erregte, allein ohne höheren dichterischen Werth ist. Im Jahre 1637 trat Milton zur Vollendung seiner Bildung eine Reise auf das Festland an und hielt sich längere Zeit in Italien auf, wo ihn die Beschäftigung mit den italischen Epopöen zuerst auf den Gedanken gebracht haben soll, der Literatur seines Landes ein episches Gedicht zu geben, welches mit jenen wetteifern könnte. Die heftigen Stürme, welche mit der Zusammenberufung des sogenannten langen Parlaments das öffentliche Leben Englands aufregten, riefen ihn heim. Bald nach seiner Rückkehr begann er seine publicistische Laufbahn. Seine Wahl der Partei war längst getroffen. Er stellte sich auf die Seite des Volks und der freieren religiösen Meinung. Karls I. Tyrannei und die der bischöflichen Kirche war eine und dieselbe. Jeder gegen den hochkirchlichen Altar geführte Schlag traf auch den absolutistischen Thron. Darum richtete Milton in seinen ersten publicistischen Arbeiten (»Prelatical Episcopacy«, »Reason of Church« etc.) seine Feder so scharf gegen die Staatskirche. Die Opposition wurde auf ihn aufmerksam und zeichnete ihn aus, er aber schloß sich immer enger an das bis dahin noch kleine Häuflein der republikanischen Fraktion, an die Independenten an. Seine häuslichen Verhältnisse waren nicht glücklich. Er hatte 1643 die Tochter eines Landedelmannes geheiratet,

zerfiel aber seiner politischen Grundsätze wegen bald mit der Familie seiner Frau. So lange das Glück der königlichen Partei hold schien, behandelte ihn diese Familie schnöde und feindselig, was Milton damit vergalt, daß er derselben nach dem Ruin des Königthums großmüthig Schutz und Hilfe angedeihen ließ. Als die Presbyterianer zur Herrschaft gekommen, ließen sie die republikanische Opposition ihre Gewalt kaum minder schwer fühlen, als es der König gethan hatte, und übten insbesondere einen harten Pressezwang. Gegen diesen erhob sich Milton mit seiner »Speech for the unlicensed printing«, eine Schrift, die, ganz abgesehen von ihrer trefflichen Haltung in Gedanken und Stil, schon dadurch höchst merkwürdig ist, daß es die erste war, welche das Recht der Pressefreiheit als die Basis aller politischen und religiösen Freiheit in Anspruch nahm. Als die republikanische Partei zur Gewalt gelangt war, ernannte der regierende Ausschuß des Parlaments Milton zu einem Staatssekretär für auswärtige Angelegenheiten, ein wichtiges und einflußreiches Amt, welches er während der ganzen Dauer der Republik bekleidete. Den Gipfel politischer Wirksamkeit erreichte er aber durch Veröffentlichung seiner berühmten Vertheidigung des Volkes von England (»Defensio pro populo Anglicano«), worin er nach der Hinrichtung Karls I. gegenüber den erkauften Schmähungen des französischen Gelehrten Saumaise das Recht der Nation, einen verrätherischen Tyrannen zu richten und zu strafen, klar und glänzend darlegte. Das Buch ist eine jener Oppositionsschriften von weltgeschichtlicher Bedeutung. Es wurde in ganz Europa begierig gelesen und erfuhr die Ehre, im despotisch regierten Frankreich durch Henkershand verbrannt zu werden. Uebermäßige Anstrengung bei Ausarbeitung dieses Buches, womit ihn der Staatsrath beauftragt hatte, hatte Miltons Erblindung zur Folge und wohl durfte er in einem Nachtrag zur genannten Schrift (»Defensio secunda«) sich rühmen, er habe das Augenlicht im Dienste des Vaterlandes verloren, und in einem seiner Sonette sagen: „Der Blick entschwand, weil ich zum Uebermaß ihn angestrengt, als ich der Freiheit edlen Kampf kämpfte.“ Nach dem Falle der Republik und der Wiedereinsetzung der Stuarts hatte Milton vonseiten des rachedurstigen Royalismus und Presbyterianismus harte Verfolgungen auszustehen. Er wurde verhaftet und im August 1660 wurden seine Bücher öffentlich durch den Henker verbrannt. Doch befahl im December das Unterhaus seine Freilassung, weil er von der einige Monate zuvor erlassenen Amnestie nicht ausdrücklich ausgenommen war. Man scheint denn doch einige Scham gefühlt zu haben, einen solchen Gerechten weiter zu verfolgen, ja, man gab sich sogar Mühe, ihn zu gewinnen, indem man ihm unter der Restauration seine frühere Stelle wieder antrug. Seine Frau wollte ihn zur Annahme bereden, aber der charakterfeste Republikaner verweigerte es standhaft und gab ihr zur Antwort: „Du hast recht, wenn du wie andere

Weiber in einer Kutsche fahren möchtest; allein ich habe nicht minder Recht, wenn ich als ehrlicher Mann leben und sterben will." Ins Privatleben zurückgekehrt, nahm er seine poetische Thätigkeit wieder auf, welche er übrigens auch mitten im Getriebe der Politik nie ganz vernachlässigt hatte, wie die 1645 erfolgte Herausgabe einer Sammlung seiner lyrischen Gedichte (»Odes«, »Sonnets«, »Songs«, »Psalms«, »Miscellanies«) beweist. Meisterhaft ist unter diesen Gedichten die Schilderung von dem verschiedenen Lichte, in welchem dem Frohsinnigen und dem Schwermüthigen Welt und Menschenleben erscheinen (»L'Allegro and il Penseroso«). [1])

Milton kehrte jetzt zu dem Plan seiner Jugend zurück, ein englisches Epos zu schaffen. Erhaben wie die Seele des Dichters, groß wie seine Gedanken, sollte auch sein Stoff sein. Ihn, der soeben einen großen Kampf des Lichtes mit der Finsterniß gesehen und mitgekämpft hatte, mußte jener biblische Mythus von der Empörung unsterblicher Geister gegen die Autokratie Gottes und von dem damit zusammenhängenden Sündenfall des ersten Menschenpaares mächtig ergreifen. Mit Kühnheit erfasste er dieses Thema, mit gewaltiger Energie führte er es durch. So entstand „Das verlorene Paradies (the Paradise lost«, 12 Gesänge, in reimlosen Jamben gedichtet [2]), begonnen 1655, vollendet 1665). Die königliche Censur wußte das Erscheinen des Gedichts lange zu verhindern, so daß erst 1667 die erste Auflage erschien, für welche der Verleger dem Dichter 5 Pfd. Sterl. Honorar bezahlte. Das damals herrschende Literatenthum ignorirte das großartige Werk möglichst, allein dessenungeachtet war schon zu Anfang des 18. Jahrhunderts der Rang des klassischen Epikers seiner Nation dem Dichter entschieden gesichert. Das verlorene Paradies ist eine Art von göttlicher Komödie, aber eine protestantische. Es geht hier aller Uebersinnlichkeit des Stoffes ungeachtet weit menschlicher zu als in Dante's Gedicht. Miltons

---

[1]) „In keinem Werke Miltons ist seine Eigenart glücklicher entfaltet als im Allegro und Penseroso. Höhere Sprachvollendung lässt sich unmöglich denken. Diese Gedichte unterscheiden sich von andern wie Rosenäther von gemeinem Rosenwasser, wie die unverfälschte Essenz von ihrer Verdünnung. Sie sind in der That nicht sowohl Gedichte als eine Reihe von Andeutungen, aus denen jeder Leser sein Gedicht sich schaffen mag. Jedes Beiwort gibt Stoff zu einer Stanze." Macaulay in seinem berühmten Essay »Milton«. Sehr lesbar und lesenswerth sind auch: A. Stern: „Milton und seine Zeit", 1877 fg. G. Liebert, „Milton, Studien zur Geschichte des englischen Geistes" (1860) und G. Weber, „John Miltons prosaische Schriften über Kirche, Staat und öffentliches Leben seiner Zeit" (in Raumers histor. Taschenbuch, 1852—53). Eine gute Verdeutschung der beiden genannten Gedichte lieferte A. Schmidt in dem „Liederbuch aus der Fremde" von H. Harry's 1857, S. 237 fg.

[2]) Deutsch von Bodmer 1732, von Zachariä 1762, von Bürde 1793, von Prieß 1813, von Rosenzweig 1832, von Kottenkamp 1841, von Böttger 1846, von Schuhmann 1856, von Eitner 1867.

Personen sind uns näher gerückt und erwecken eine lebendige Theilnahme, weil der Dichter sein Material zu einer wirklichen d. h. dichterisch wirklichen Geschichte zu gestalten, den Spiritualismus der protestantischen Christlichkeit zu einer organisch gegliederten Mythologie zu verdichten wußte. Ein vollkommenes episches Kunstwerk ist aber das verlorene Paradies keineswegs. Die klassische Reminiscenz wie die Theologie wirkten gleich störend auf das Gedicht; jene brachte ängstliche Nachahmung antiker Muster in die Form, diese dogmatische Grübelei in den Inhalt. In beiderlei Beziehung vermochte Milton die Schranken nicht zu überspringen, welche sein Zeitalter seinem Geiste setzte. Aber der Odem mannhaften Republikanismus durchhaucht das Ganze und deßhalb hat auch Milton aus seinem Satan, aus dem kühnen Rebellen gegen den himmlischen Absolutismus, eine so grandiose Gestalt zu machen gewußt, die ohne Frage nicht nur der Mittelpunkt des ganzen Werkes ist, sondern auch für die ganze moderne Poesie von bedeutendster Wirkung wurde. Einzelnheiten des Gedichts sind vom höchsten poetischen Werthe. Wie erhaben düster ist die Schilderung der Hölle und ihrer Fürsten, von welcher eigenthümlichen Kühnheit der Flug Satans durch den ungeheuren Abgrund des Chaos, „den Mutterleib der Natur und vielleicht ihr Grab", wie rührend der Hymnus des blinden Dichters an das Licht (Ges. 3), wie anmuthstralend und edelkeusch die Erscheinung Eva's, wie lieblich die Beschreibung des Paradieses und der Liebe des ersten Menschenpaares, wie prachtvoll das Gemälde der Erscheinung des Gottessohnes in den Schlachtreihen der himmlischen Heerscharen! Milton hat später noch ein wiedergewonnenes Paradies (»The Paradise regained«, 4 B.) gedichtet, welches die Versuchung Christi in der Wüste zum Thema hat. Es ist dies aber, wie auch das in griechischer Form geschriebene Trauerspiel »Samson Agonistes«, ein kaltes, altersschwaches Produkt, seelenloser Theologismus. Der Dichter starb am 10. November 1674.

Vertritt Milton mit seinem biblischen Epos die erhabene und tragische Seite der englischen Revolution, so repräsentirt dagegen Samuel Butler (1612—1680) mit seinem unvollendet gebliebenen satirischen Heldengedicht in 9 Gesängen »Hudibras« (zuerst gedr. 1863, deutsch von Soltau 1787, v. Gruber 1811, v. Eiselein 1846) die komische und lächerliche Kehrseite jener Zeit, wo —

„Viel schwarzer Groll und Volksrumor
Urplötzlich wallten hoch empor
Und man wie toll und ohne Fug
Um Frau Religion sich schlug,
Auf deren Keuschheit jeder schwor
Und keiner sie zur Braut erkor;
Wo Pfaffen wild ihr Kanzelpult
Statt Trommel schlugen im Tumult

Und Zions mächtige Trompeter
Die Langohrschar mit lautem Zeter
Ins Treffen bliesen.“ [1])

Unstreitig haben Don Quijote und sein Sancho Pansa die erste Idee zu der Figur des bramarbasirenden, dogmatisirenden, niederträchtigen Schuftes und Ritters Hudibras und seines feigen Schildknappen Ralf gegeben, die mit einander auf Abenteuer ausziehen, welche gewöhnlich mit einer tüchtigen Tracht Prügel endigen, und unter zweideutigen Weibern, Advokaten, predigenden Strolchen, Hexenmeistern und dergleichen anrüchiger Gesellschaft mehr, in welcher es weder mit der Ehrlichkeit noch mit der Schamhaftigkeit genau genommen wird, ein buntes Leben führen. Die Absicht des Dichters ging dahin, die puritanische Periode in einem Personen und Meinungen verzerrenden Hohlspiegel der Satire zu zeigen. Diese Absicht erreichte er dann auch vollständig, freilich auf Kosten der historischen Wahrheit, für welche er gar keinen Sinn hatte. Vortrefflich dagegen ist seine Verhöhnung der religiösen Grübelei und der Frömmelei, bewunderungswürdig die leichte Manier, mit welcher er in seine humoristischen Charakteristiken, in seine frisch und derb quillenden Scherze eine vielseitige Gelehrsamkeit zu verweben versteht. Ergötzlich wird der Hudibras immer bleiben; allein vom Standpunkte der Kunst aus dürfte das überschwängliche Lob denn doch sehr zu beschränken sein, welches seinem Verfasser früher häufig gezollt wurde, z. B. von unserem Schubart, der Butler den Monarchen aller komischen Epopöendichter nannte.

Dritte Periode.

Butlers Hudibras war ebensosehr ein Nachhall der zweiten Literaturperiode Englands als ein Vorspiel der dritten. Nicht umsonst war er ein Lieblingsbuch der Kavaliere vom Hofstaat Karls II. Er mußte der skeptischen Spottlust, welche ein charakteristisches Merkmal der stuart'schen

[1]) »When hard words, jalousies, and fears,
Set folks together by the ears,
And made them fight, like mad or drunk,
For dame Religion, as for punk,
Whose honesty they all durst swear for,
Though not a man them knew wherefore;
When gospel-trumpeter, surrounded,
With long-ear'd rout, to battle sounded,
And pulpit drum ecclesiastic,
Was beat with fist instead of a stick.«

Restauration (1660) unter diesem König bildete, durchweg zusagen; um so mehr, da er dem leichtfertig französischen Geschmack, welchen Karls II. Höflinge aus der Verbannung mit nach England brachten, keineswegs zuwiderlief. Mit dem Verblühen der englischen Dramatik hörte die Literatur auf, populär zu sein und aus dem nationalen Geist ihre Eingebungen zu schöpfen. Sie wurde höfisch. An die Stelle des Nationalstils trat die Ausländerei, d. h. die Nachkünstelung des schulgerechten französischen Kunsttons. Ein Zeitalter der Nachahmung begann, welchem erst das Wiedererwachen des Volksgesanges und der Romantik in der englischen Poesie gegen Ausgang des 18. Jahrhunderts ein Ende machte. Die schaffende Phantasie trat zurück, die modische Zuchtlosigkeit einerseits, Skepsis und Kritik andererseits traten herrschend hervor. Karl II. und sein lüderliches Hofgesinde, als dessen Typus der als Liederdichter und Satiriker nicht unbedeutende, in Wort und That schrankenlos ausschweifende Wilmot Earl von Rochester (1647—1680) gelten kann, sie hatten auf dem Festland insbesondere an den frivolen und lasciven Memoiren und Romanen der Franzosen Gefallen gefunden und ließen es sich nach ihrer Rückkehr angelegen sein, dergleichen Literatur auch in England heimisch zu machen. Es fanden sich dann auch englische Poeten genug, welche dieser Hofmode huldigten, und andere, welche der vom Hofe ausgehenden und beschützten sittlichen Verderbniß nicht verfielen, hatten wenigstens nicht Kraft und Talent genug, einem literarischen Geschmacke sich zu entziehen, wie er von Frankreich herübergekommen war.

Neben ihrer frivolen Seite hatte aber diese neue literarische Richtung auch eine sehr ernste, nämlich die Bestrebungen der englischen Freidenker (»freethinkers«) und Deisten, welche um diese Zeit auftraten und auf das Kulturleben Englands wie Europa's von großem Einflusse wurden. Nachdem schon der Staatsrechtslehrer Thomas Hobbes (1588—1679), trotz seiner Vertheidigung des weltlichen Despotismus, die geistliche Orthodoxie heftig angegriffen hatte, erschien in John Locke (1632—1704) der eigentliche Vater des modernen Empirismus und Materialismus, welchen er durch seinen „Versuch über das menschliche Erkenntnißvermögen (Essay on human unterstanding, 1669)" begründete. Auf dem Boden dieser Erfahrungsphilosophie standen auch der große Mathematiker und Physiker Isaak Newton (1642—1727), dessen Schüler Samuel Clarke und Francis Hutcheson, ferner die Moralisten und Deisten Toland, Collins, Tindal, Wollaston, Morgan, Mandeville und Chubbs. Zwei Männern der Aristokratie aber war es vorbehalten, die freigeistige, gegen alle Scholastik und Orthodoxie gerichtete neue Kritik auch in die vornehme Gesellschaft einzuführen und den „Leuten von Welt" mundgerecht zu machen. Diese Männer waren Anton Ashley Cooper Graf von Shaftesbury (1671—1713),

welcher in seinen in der leichten und geistreichen Manier der Franzosen gehaltenen philosophischen Schriften (»Characteristic of men, manners, opinions and times«; »The Moralist«, etc.) dem Fanatismus und der Intoleranz seiner Zeit muthig den Krieg machte, und Henry St. John Viscount von Bolingbrocke (1672—1751), als Staatsmann ein sehr zweideutiger Charakter, aber hoch in Ehren zu halten um der geistvollen, witzigen und glänzenden Weise willen, mit welcher er, allerdings ohne sehr in die Tiefe zu dringen, in seinen kritischen und philosophischen Schriften (»Letters on the study of history«, etc.; Works 1753) die Fackel einer rücksichtslosen Kritik dem Alten und Veralteten entgegenhielt. Voltaire hat manche seiner Waffen aus Bolingbrocke's skeptischem Arsenal entlehnt. Wie sehr die in den höheren Kreisen rasch zum guten Ton gewordene freigeistige Philosophie auf die Literatur im Allgemeinen einwirken mußte, bedarf keiner Auseinandersetzung. Höchstens muß daran erinnert werden, daß diese Einwirkung um so leichter sich bewerkstelligte, als ja auch die englische Poesie dieser Zeit mehr oder weniger sich beeiferte, zum ausschließlichen Besitze der vornehmen Klassen zu werden, und daß, um diesen Zweck zu erreichen, die Annahme der Modephilosophie für sie eine Nothwendigkeit wurde.

Wonach die schöne Literatur dieses Zeitraums in England hauptsächlich strebte, schulgerechte, französirende Glätte und „Korrektheit", das zeigt sie schon in dem Choragen der neuen Schule als erreicht auf. John Dryden (1631—1700) erscheint in allen seinen Werken als ein kritisch gebildeter, nüchtern verständiger und feinsinniger Poet, welcher die Form trefflich handhabte und seinen Werken da und dort auch den Schein einer ihnen innerlichst mangelnden Herzenswärme zu verleihen wußte [1]). Als Literat wie als Mensch schwamm er mit dem Strome seiner Zeit und trug nur Sorge, oben zu bleiben. Im Jahre 1658 feierte er in seinen »Heroic stanzas« den gewaltigen Cromwell, zwei Jahre darauf in seiner »Astraea redux« den er-

[1]) Da Dryden von seinen Zeitgenossen als das Orakel ästhetischer Kritik anerkannt war — welches Orakel seine Sprüche auf seinem Stuhl im Feuereckwinkel von Wills berühmtem Kaffeehause zu spenden pflegte — so mag zur Probe sein in Versen über Milton abgegebenes Verdikt hier stehen. Freilich werden selbst Miltons feurigste Bewunderer kaum begreifen können, wie der erste englische Kritiker seiner Zeit so sehr aller Einsicht in das Wesen der epischen Poesie bar und ledig sein konnte, daß er nicht anstand, zu sagen, der Dichter des verlorenen Paradieses habe den Homer und den Vergil in sich vereinigt: —

»Three poets, in three distant ages born,
Greece, Italy and England did adorn.
The first in loftiness of thought surpass'd,
The next in majesty, in both the last.
The force of nature could no further go;
To make a third, she join'd the other two.«

bärmlichen Karl II. Um die Stelle eines königlichen Hiſtoriographen zu erhalten, ward er katholiſch und ſchrieb das durch ſeine glänzende Form, mehr aber noch durch die Zeitverhältniſſe von damals berühmt gewordene Fabelgedicht »The hind and the panther«, welches ſeinem Inhalt nach heute nur noch mit Mühſal geleſen werden kann. Denn es iſt eine theologiſch-politiſche Abhandlung in Fabelform, allegoriſch-polemiſch, langweilig. Dryden ſtellte darin die römiſche Kirche als eine milchweiße Hirſchkuh dar, welche ſtets in Todesgefahr, aber nicht zum Tode beſtimmt ſei, während er die anglikaniſche Kirche als einen zwar geſcheckten, aber doch ſchönen Panther ſchilderte. Die verſchiedenen proteſtantiſchen Sekten waren in den Geſtalten des Wolfes, des Ebers, des Bären, des Fuchſes und des Haſen verſinnbildlicht. Alle dieſe Beſtien blickten mit Neid und Haß auf die Hirſchkuh und den Panther, welche, durch gemeinſame Gefahr verbunden, in Waldesdickicht eine lange, lange Diſputation über die zwiſchen dem Katholicismus und dem Anglikanerthum obwaltenden Differenzen und Streitpunkte abhielten. (Gegen die Hirſchkuh und den Panther ließen Prior und Montagu ihre witzige Spottfabel »Te country mouse and the city mouse« los). In den Wirren unter dem bornirt-fanatiſchen Jakob II. nahm Dryden Partei für den König, nachdem er ſchon früher die Volkspartei (Whigs) zu Gunſten der Servilen und Abſolutiſten (Tories) aufs gehäſſigſte und ungerechteſte angegriffen hatte in ſeiner berühmten politiſchen Satire »Absalon and Ahitophel« (1681), welche, zunächſt gegen die Anhänger des Herzogs von Monmouth gerichtet, „die Stadt in Erſtaunen ſetzte, mit beiſpielloſer Schnelligkeit ihren Weg ſelbſt in ländliche Bezirke fand und überall die Whigs bitterlich kränkte und den Muth der Tories hob.“ Man ſchätzt in England auch jetzt noch Drydens Ueberſetzungen oder vielmehr Umſchreibungen des Vergil, des Perſius und Juvenal; ſeine lebloſen, ohne allen Beruf verfertigten Dramen ſind vergeſſen; literar-hiſtoriſchen Werth hat ſein Dialog über die dramatiſche Dichtkunſt (»Essay on dramatic poesy«) behalten, aber ſein beſtes und bleibendſtes Werk iſt ſein letztes, ſeine »Fables ancient and modern« (1700), eine Gedichteſammlung, die in eleganter Verſifikation Erzählungen und Schilderungen voll Wahrheit und Leben darbietet. Dieſe Sammlung enthält auch die berühmteſte Ode der engliſchen Literatur, das Alexanderfeſt (»Alexander's feast or the power of music«), welche ſpäter Händel in Muſik ſetzte.

Wenn Dryden ſein völlig undramatiſches Talent dennoch zu Arbeiten für die Bühne zwang, ſo hatte er ſeine guten, d. h. klingenden Gründe dafür. Dramatiſche Arbeiten wurden damals ganz unverhältnißmäßig beſſer bezahlt als alle ſchriftſtelleriſchen Leiſtungen anderer Gattung; denn das Schauſpiel war Mode und das Theater der Lieblingsaufenthalt der vornehmen Welt, beſonders ſeitdem das Aeußerliche des Bühnenweſens durch

William Davenant (1605—1668) einer auf Glanz und scenische Illusion bedachten Reform unterworfen worden war und Karls II. lustiger Hof das Schauspielwesen entschieden unter sein Protektorat genommen hatte. Solchem Schutz entsprechend wurde dann die englische Bühne dieser Zeit ein Spiegel der in den Räumen von Whitehall rumorenden Zuchtlosigkeit, eine wahre Schule des Skandals und aristokratischer Lüderlichkeit [1]). Dramatische Bestrebungen, wie die von Thomas Otway (1651—1685, Hauptw. d. heroische Tragödie »The Venice preserved« [2]), von Nathan Lee (1657—1693) und Nicholas Rowe (1673—1718), welche den Geist und Stil Shakspeare's auf der Bühne fortzupflanzen suchten, konnten nicht einflußreich werden gegenüber einer dem herrschenden Tone huldigenden, von Witz, Bosheit, Satire und Unzucht übersprudelnden, oft geradezu ganz unflätigen Mode-Komödie. Schon Dryden, dessen dramatische Impotenz von dem geistvollen Herzog von Buckingham (st. 1721) in dem Lustspiel die Schauspielprobe (»The rehearsal«) durchgehechelt wurde, hatte in seinen Stücken schamlose

[1]) „Fast die ganze schöne Literatur unter der Regierung Karls II. ist von dem Geist antipuritanischer Reaktion durchdrungen, das komische Theater jedoch bietet die Quintessenz dieses Geistes. Die Schauspielhäuser waren jetzt wieder gedrängt voll. Zu ihren alten Reizen waren neue und mächtigere hinzugekommen. Scenerie, Kostüme und Dekorationen, wie sie jetzt für gemein und abgeschmackt gelten würden, die aber damals für unerhört prachtvoll gehalten wurden, blendeten die Augen der Menge. Den Zauber der Kunst zu erhöhen, wurde der Zauber des schönen Geschlechtes zur Hilfe gerufen und der junge Zuschauer sah jetzt zarte und muthige Heldinnen durch liebliche Frauen und Mädchen dargestellt. Von dem Tage an, wo die Theater wieder geöffnet wurden, wurden sie auch zu Pflanzstätten des Lasters und das Uebel verbreitete sich reißend. Die Ruchlosigkeit der Vorstellungen trieb gesetzte Leute bald hinweg, aber die Frivolen und Wüstlinge blieben und verlangten von Jahr zu Jahr stärkere Reizmittel. Auf diese Art verderbten die Schauspieler die Zuschauer und die Zuschauer die Schauspieler, bis die Abscheulichkeit der Bühne einen Grad erreichte, der jeden in Verwunderung setzen muß, welcher nicht bedenkt, daß äußerste Erschlaffung die natürliche Folge äußersten Zwanges ist und daß im regelmäßigen Verlaufe der Dinge einer Periode der Heuchelei nothwendig eine Periode der Ausgelassenheit folgt. Höchst charakteristisch für jene Zeit ist der Umstand, daß die Dichter Sorge trugen, ihre zügellosesten Verse Weibern in den Mund zu legen. Die schamlosesten Sachen wurden in den Epilogen gesagt. Diese Epiloge ließ man fast immer durch beliebte Schauspielerinnen vortragen und nichts bereitete den verderbten Zuhörern größeres Ergötzen, als grobe Zoten von einem schönen Mädchen hergesagt zu hören, von welchem man annahm, es habe seine Keuschheit noch nicht eingebüßt. Die englische Bühne entlehnte damals viele Stoffe und Charaktere aus den Werken spanischer, französischer und altenglischer Meister; was aber unsere Dramatiker berührten, das verderbten sie. In ihren Nachahmungen wurden aus den Häusern der stolzen und hochherzigen kastilischen Edelleute Calderons Bordelle, aus Shakspeare's Viola eine Kupplerin, aus Molière's Menschenfeind ein Nothzüchtiger. So war der Zustand des Drama's." Macaulay, Hist. of Engl. I. 350. Vgl. über die engl. Lustspieldichter der Restaurationszeit Macaulay's »Essays« I. 388 ff.

[1]) Zu vgl. R. Mosen: Ueber Th. Otway's Leben und Werke, 1875.

Unanſtändigkeit ausgekramt und auch ſein dramatiſcher Nebenbuhler Thomas Shadwell (1640—1692), welcher in ſeinem »Libertine« die Geſchichte des Don Juan zuerſt auf die engliſche Bühne brachte, hatte es an dieſer beliebten Würze nicht fehlen laſſen; aber erſt von den Stücken der Abenteurerin Aphra Behn (ſt. 1689) und ihrer gleichgeſinnten Schweſter im Priap Suſanne Centlivre (geb. 1667) an machte ſich die Zotenreißerei auf den londoner Theatern recht breit. Nicht weniger treue oder allzutreue Sittenmaler ihrer Zeit ſind die Luſtſpieldichter George Etherege (1636 bis 1690), deſſen Stücke »She would if she could« und »The man of mode« Furore machten, und Charles Sedley (1639—1701), deſſen »Mulberry Garden« lange populär blieb. Feiner und witziger iſt ihr Zeitgenoſſe William Wycherley (1640—1715), der in ſeinen auch durch Geſchmeidigkeit des Dialogs ausgezeichneten Stücken (»The plaindealer«, »The country wife«, etc.) Molière zum Vorbilde nahm. Weniger bedeutend ſind John Vanbrugh (1666—1726), obgleich er in ſeinen Luſtſpielen »The provoked wife« und »The false friend« den damaligen Konverſationston gut traf, und der Schauſpieler Colley Cibber (geb. 1674), der ſich in ſeiner Lebensbeſchreibung rühmt, durch ſeine Schauſpiele zur Sittigung der Bühne beigetragen zu haben, indem er erzählt, die Damen hätten vor ſeiner Zeit nicht gewagt, anders als maſkirt in eine neue Komödie zu gehen, um ſich zuvor zu überzeugen, ob in dem Stücke etwa nicht allzu derbe Zoten vorkämen. Als eigentlicher Charaktermaler hat in der Geſchichte des engliſchen Drama's klaſſiſches Anſehen William Congreve (1670—1728), beſonders um ſeiner Stücke »The double-dealer«, »The old bachelor« und »Love for love« willen. Man ehrt ihn jedoch zu ſehr, wenn man ihm den Ehrennamen des engliſchen Molière beilegt. Seine Zeitgenoſſen erklärten übrigens Congreve nicht nur für den beſten Komöden, ſondern um ſeines Trauerſpiels »The afflicted bride« willen auch für den beſten Tragöden der Epoche. Wenn wir noch George Farquhar (1678—1707) nennen, deſſen Komödien (»Love and a bottle«, »The recruiting officer«, etc.) durch Friſche und Heiterkeit anzogen, ſo können wir unſere Andeutungen über die engliſche Dramatik dieſer Periode füglich abbrechen, da ſich Gelegenheit bieten wird, einzelne Leiſtungen anderer Dichter auf dieſem Gebiete im Folgenden zu berühren. Was ſich über die Anfänge und die Ausbildung der engliſchen Oper in dieſer Zeit hier beibringen ließe, ſcheint mir mehr in die Geſchichte der Muſik als in die der Literatur zu gehören.

In dem durch Dryden eröffneten Kreiſe poetiſcher Thätigkeit ſehen wir zunächſt ſich bewegen den Epiſtolographen John Pomfret (ſt. 1703), die Liederdichter Charles Sackville Earl von Dorſet (ſt. 1705) und Thomas Parnell (ſt. 1717), den Parodiſten und Didaktiker John Philips (ſt. 1708, »The splendid shilling«, »The cyder«) und den Satiriker Samuel

Garth (ſt. 1718), Verfaſſer der Armenapotheke (»The dispensary«). Vorherrſchender Charakter aller dieſer Verſemacher iſt der Verſtand, die nüchterne Beobachtung und ſkeptiſche Beurtheilung der Dinge. Und dieſer Charakter eignete auch dem pope'ſchen Zeitalter, in welchem die engliſche Literatur der dritten Periode zu klaſſiſcher Feſtigkeit und Rundung, die nachahmende Verſtandespoeſie zu ihrem Abſchluſſe gelangte. Von den Vorläufern Pope's verdienen genannt zu werden Mathew Prior (1664—1721), dem Ballade und Erzählung glückten, deſſen Lehrgedichte (»Salomo on the vanity of the world« und »Alma or the progress of mind«) aber bei aller Feinheit in Einzelnheiten über alle maßen gedehnt ſind; ferner John Gay (1688—1732), der gute Fabeln ſchrieb, im ſcherzhaften Idyll (»The sepherds week«), wie im beſchreibenden Gedicht (»The rural sports«) maleriſchen Naturſinn entwickelte und deſſen Bettleroper (»The beggar's opera«, 1727) klaſſiſches Anſehen genießt, ſowie Thomas Tickel (ſtarb 1740), geachtet als Elegiker und Balladendichter (»Colin and Lucy«). Alexander Pope ſelbſt wurde am 22. Mai 1688 zu London geboren, lebte, nur von miſſgünſtigen Recenſenten und von Kränklichkeit angefochten, in Ruhm und Wohlſtand, welchen letzteren er ſich beſonders durch Herausgabe ſeiner Ueberſetzung der Ilias verſchafft hatte [1]), und ſtarb am 30. März 1744. Ausgeſtattet mit glänzenden, beſonders formalen Talenten, iſt Pope in der Literatur ſeines Landes das, was man im Leben einen vollendeten Weltmann zu nennen pflegt. Er brach keine neue Bahn, aber er glättete und verzierte die von der Mode ſeiner Zeit eingehaltene; er ſchuf nicht, aber er geſtaltete und bildete. Eleganz war ſein Streben, das Wohlgefallen der ſogenannten guten Geſellſchaft ſein Ziel, das er in einem Maße erreichte, welches ihn wohl eitel machen konnte und auch wirklich erſchrecklich eitel machte. Es bekam jedem ſchlecht, welcher ſein literariſches Principat anzutaſten wagte, denn er war mit Witz und Bosheit hinlänglich begabt, um Angriffe zum Nachtheil der Angreifer zu wenden. Er hatte ſich an den Alten, an den Italienern und Franzoſen, an Spenſer und Dryden gebildet und begann ſchon im zwölften Jahr, wo er die »Ode on the solitude« ſchrieb, ſeine dichteriſche Laufbahn. Auch ſeine Idyllien (»Pastorales«, 1704)

---

[1]) Ueber die pope'ſche Ilias, welche in England noch jetzt als ein unübertreffliches Ueberſetzermeiſterſtück gilt, ſagt der unerbittliche Schloſſer (Geſch. d. 18. Jahrh. I. 482) ebenſo ſcharf als wahr: „Es fehlt dieſer gereimten und in jeder Zeile verſchönerten Ilias, wie den engliſchen Kreiſen, alle Natur, alle Einfalt, alles Griechiſche, der Dichter hat das Kolorit der alten Zeiten und fremden Gegenden verwiſcht, um ein anderes, das dem Engländer ſchöner ſcheint, aufzutragen. Der alte griechiſche Patriarch erſcheint als vornehmer Engländer und zwar nach der neuen franzöſiſchen Mode geputzt; er tritt mit theatraliſchem Pomp hervor und die ganze feine Welt, an Flitter und Schminke gewöhnt ſteht ſtaunend da und klatſcht."

sind eine Jugendarbeit, deren zierliche Glätte ihm den Zutritt in die vornehme Welt eröffnete. Hier, wie in den literarischen Kreisen, befestigte er sich durch sein Lehrgedicht über die Kritik (»Essay on criticism«, 1709) welchem später das Lehrgedicht über die Natur und Bestimmung des Menschen (»Essay on man«) folgte, das in allerliebster Weise, zwar ohne tiefe Ideen, aber mit milder, rücksichtsvoller Bonhomie die Resultate der Philosophie eines Bolingbrocke und Gleichgesinnter darlegt. Ganz denselben Gedankengang verfolgen die didaktischen Episteln, welche Pope unter dem Titel »Moral essays« seinem Versuch über den Menschen hinzufügte. Auf Spenser weis't die Allegorie »Temple of fame« zurück. Die beschreibende Poesie bereicherte Pope durch sein schönes Gedicht »The Windsorforest«, und daß er auch die Saite der Empfindung und Zärtlichkeit kräftig anzuschlagen wüßte, bewies er durch seine vielgepriesene Heroide „Heloise an Abälard", wobei freilich bemerkt werden muß, daß die ergreifendsten Stellen dieses Gedichtes den unsterblich schönen Orginalbriefen entlehnt sind, welche Heloise dem Geliebten nach ihrer Trennung schrieb [1]). Das Werk jedoch, worauf Pope's Ruhm bei seinen Landsleuten hauptsächlich fußte und noch jetzt fußt, ist die komische Epopöe der Lockenraub (»Rape of the lock«, 1711), wozu eine Kinderei in der vornehmen Welt Veranlassung gab. Ein Lord Petre überschritt in einem fröhlichen Cirkel die Gränzen seinen Anstands und der Galanterie, indem er von dem schönen Haar der Miß Arabella Fermor die schönste Locke wegschnitt, was einen gewaltigen Zwist erregte. Aus dieser Nichtigkeit machte Pope ein komisches Heldengedicht, von welchem man allerdings nicht mit Unrecht gesagt hat, daß in demselben die Satire den Gürtel der Venus trage. Pope's Kunst der Darstellung, die Grazie und Zierlichkeit seiner Diktion zeigt sich hier in reichster Entfaltung und die Witzblumenfülle der Form macht das Wesenlose des Inhalts so ziemlich vergessen. Ungleich geringer ist ein zweites komisches Gedicht Pope's »The Dunciade« (1729), in welchem er seine literarischen Gegner in Masse lächerlich zu machen suchte. (Works w. not. of Warburton, Warton etc. by Bowles 1806. A. Pope's poet. Werke, deutsch v. A. Böttger und Th. Oelkers, 1842). Ich begnüge mich, als Lyriker, Didaktiker, Epistolographen und Eklogendichter aus dem

---

[1]) Es ist für einen Poeten, namentlich für einen modernen, immer sehr bezeichnend, welche Stellung er gegenüber den Frauen einnimmt. Pope weiß in der genannten Heroide, wie auch sonst, die Sprache der Liebe gewandt zu reden, allein er war innerlichst liebeleer und durchaus skeptisch. Man betrachte nur seine zwei folgenden echt hagestolzen Aphorismen: „Ein Mann, der ein schönes Weib bewundert, hat gleichwohl nicht mehr Ursache, sich ihr zum Gatten zu wünschen, als ein Bewunderer der hesperischen Aepfel hätte, der Drache zu sein, der sie hütet." — „Wer eine Frau heiratet, weil er nicht immer keusch leben kann, ist just wie einer, der, weil er ein paar Wallungen in seinem Blute spürt, sich entschließt, beständig ein Blasenpflaster zu tragen."

pope'schen Zeitalter noch anzuführen: Isaak Watts, Ambrose Philips, Aaron Hill, William Collins, Eduard Moore (guter Fabulist, auch als Dramatiker geschätzt), John Dyer (durch sein Gedicht »Grongar-Hill« um die beschreibende Poesie verdient), William Shenstone (gefühlvoller Elegiker), Robert Dodsley, Charles Churchill (beißender Satiriker), Mark Akenside, James Grainger, Christopher Smart, John Armstrong, Thomas Penrose (tieffühlender und kühner Lyriker), John Logan, William Mason (Tragöde in antikem Stil) und Erasmus Darwin (der seine Trefflichkeit als Naturforscher auch in Lehrgedichten bewährte).

Von weit größerer Bedeutung für die Nationalliteratur Englands ist James Thomson (1700—1748), welcher der Weltmannspoesie Pope's die Naturpoesie gegenüberzustellen und die Dichtung statt auf das bloß konventionell Schöne auf das ewig Schöne zu basiren unternahm. Er that dies mit Glück in seinem sinnvollen, durch einen leichten Anhauch von Melancholie noch anziehender gemachten, malerisch beschreibenden Gedicht „Die Jahreszeiten (the seasons", 1726, deutsch v. Schmitthenner 1822), in welchem vor allem auf die meisterhafte Schilderung des Winterlebens der nordischen Natur hinzuweisen ist. In Spensers Manier dichtete er die Allegorie »The castle of indolence«. Wenig Werth kommt seinen regelrecht angelegten Trauerspielen zu, aber groß steht er da als Sänger des Patriotismus und der Freiheit durch sein an allen Enden der Welt erklingendes Nationallied »Rule Britannia« (deutsch v. Ploennies). Die ernste Moral, welche Thomsons Naturbetrachtung predigte, trat sofort in Opposition mit der Frivolität des Jahrhunderts und zwei berühmte englische Didaktiker manifestirten diese Opposition in ihren Werken. Es sind Edward Young (1681—1765), der in seinen Nachtgedanken (»The complaint or Night-thoughts«, 1741, deutsch von Benzel-Sternau 1825) in lyrisch erhabener Sprache über die Vergänglichkeit des Irdischen, über die menschliche Schwäche, über Tod und Unsterblichkeit moralisirte und dessen schwermüthige Betrachtungen besonders auch in Deutschland Anerkennung und Liebe sich erwarben, während seine Trauerspiele und Satiren (»Love of fame«) ziemlich wirkungslos blieben; dann William Cowper (1731—1800), von dessen Lehrgedichten die „Aufgabe (the task)" das gediegenste ist. Der Titel dieser Dichtung erklärt sich dahin, daß eine Freundin den Dichter um ein Gedicht in Blankversen bat und ihm zum Thema desselben das Sopha gab. Cowper löst'e diese Aufgabe ganz vortrefflich. Die Fülle von Anschauungen und Gedanken, welche er in seinem Lehrgedicht entwickelte, ist bewundernswerth. Dasselbe ist so zu sagen ein universelles Werk, denn der Dichter fasste darin in seiner bequem schweifenden, nie monotonen Weise alle Erscheinungen des Natur- und Gesellschaftslebens zusammen und die Farben, womit er die Licht- und Schattenseiten der Dinge malte, sind nicht weniger glänzend als treu. In

Youngs und Cowpers Werken machte sich im Gegensatz zu der Modephilosophie ihrer Zeit der wiedererwachende religiöse Sinn entschieden geltend. Bei Cowper fand auch der von Thomson angeschlagene patriotische Ton starken Widerhall, England mit allen seinen Mängeln und Fehlern, die er gar nicht verschweigt, war ihm werth und theuer, er wußte volksmäßige Stoffe im alten humoristischen Nationalstil zu behandeln, wie er seine meisterliche Ballade »John Gilpin« beweis't, und legte durch seine ganze poetische Wirksamkeit mit den Grund zur Reform der Literatur seines Landes, wie sie in der folgenden Periode vor sich ging [1]). Dieser neugeweckte edlere Geist, ein ernstes Gefühl für Recht, Freiheit und Vaterland, wie er der pope'schen Richtung ganz fremde gewesen, herrscht auch in den historischen (»Leonidas«, »Atheniad«) und beschreibenden (»The progress of commerce«) Dichtungen von Richard Glover (1712—1785), dessen nationale Ballade »Admiral Hosier's ghost« die Engländer zu den Kleinodien ihrer Balladendichtung zählen. Ein würdiger Nachfolger Thomsons in der elegischen Naturschilderung war Thomas Gray (1716—1772). Seine Lyrik ist zugleich zart, warm und gehaltvoll. Insbesondere sichert die auf einem Dorfkirchhof geschriebene Elegie (»Eleg. written in a country church yard« 1750, deutsch von Krais u. a.) seinem Namen ein ehrenvolles Andenken.

Die englische Literatur gewann an Fülle, Umfang und Vielseitigkeit durch die Ausbildung der Prosa, auf welche gegen den Ausgang des 17. Jahrhunderts hin und das ganze 18. Jahrhundert hindurch viel Mühe verwendet wurde. Als Bildner der Prosa sind zu rühmen der edle Märtyrer Algernon Sidney (geb. 1622, hinger. 1683), welcher die Grundsätze staatsrechtlicher Freiheit so energisch vertheidigte (»Discourses conc. government«) und dessen auf dem Schaffot angestimmtes Gebet stets zu den erhabensten Dokumenten menschlicher Seelengröße gehören wird; ferner die Annalisten Bulstrode Whitelocke (st. 1676, »Memorials of the English affairs«, etc.) und Edward Hyde Earl von Clarendon (1608—1674, »Hist. of the rebellion«, etc.); dann der Kanzelredner John Tillotson (st. 1694),

---

[1]) Von dem stolzen Nationalgefühl dieses Dichters — eine Auswahl seiner Werke verdeutschte W. Borel, 1870 — zeugen insbesondere folgende Verse:

„Ein Eiland, von des Himmels Schutz umfächelt,
Wo Friede nur und Recht und Freiheit lächelt,
Wo kein Vulkan ausströmt die stolze Flut,
Kein Krieger seinen Helmbusch taucht in Blut,
Wo Macht beschirmt, was reger Fleiß gewonnen,
Daß es nicht wieder plötzlich sei zerronnen,
Ein Land, das Zwingherrn stets vergeblich hassen: —
Wollt mir Britannien als Heimat lassen!"

der hochgebildete Diplomat William Temple (1628—1698), deſſen Staatsſchriften den erweiterten politiſchen Geſichtskreis ſeiner Zeit klar darlegen, und der freimüthige und hochherzige Biſchof Gilbert Burnet, deſſen Memoiren (»History of his own time«, 1724—34) neben Clarendons vorhin erwähnter „Geſchichte der engliſchen Revolution" eine der koſtbarſten Quellenſchriften für engliſche Geſchichte ſind. Auch die Verdienſte Shaftesbury's und Bolingbroke's um die Schmeidigung und Glättung des proſaiſchen Stils waren nicht gering.

Noch größer aber ſind die von Richard Steele (1676—1729) und Joſeph Addiſon (1672—1719). Beide haben ſich zwar auch als dramatiſche Dichter verſucht und Addiſons ganz elendes, ſtreng nach der dramaturgiſchen Mode der Franzoſen zugeſchnittenes Trauerſpiel „Cato" (1713) ſtand bei ſeinen Zeitgenoſſen in hohem Anſehen; allein ihr Ruf bei der Nachwelt beruht auf der klaſſiſchen Proſa, die ſie ſchrieben. Dieſe Proſa bildeten und übten ſie in ihren literariſch-kritiſchen, popular-philoſophiſchen und novelliſtiſchen Wochenſchriften, welche den Kreis der Bildung erweiternd und die Metallbarren des Wiſſens zu vielfältig gangbarer Münze ausprägend eine äußerſt fruchtbare Wechſelwirkung zwiſchen Leben und Literatur herſtellten. Zuerſt begann Steele allein den »Tatler« (Plauderer 1709), dann unternahmen er und Addiſon gemeinſchaftlich den »Spectator« (Zuſchauer 1711), welcher zwanzigtauſend Exemplare abſetzte, und ſpäter den »Guardian« (Aufſeher 1713). Tatler und Spectator blieben die berühmteſten dieſer Zeitſchriften und werden noch heute ſehr geſchätzt. Addiſon, deſſen Ruf durch ſein Feſtgedicht auf die Schlacht bei Blenheim (1704) begründet worden, hat die literariſche Gattung des »Essay«, welche ſeither in der engliſchen und in der europäiſchen Literatur eine immer wachſende Bedeutung gewann, zuerſt zu hoher Entwickelung und allgemeiner Geltung gebracht. Seine Proſa iſt leicht, klar und fließend, ſeine Geſinnung edel und human, ſeine Charakterzeichnung treffend und fein, ſein Witz gutmüthig ſchelmiſch, durchaus der Witz eines Gentleman. Die Proſa wurde um dieſe Zeit in der engliſchen Literatur immer mächtiger, beſonders ſeit der große Humoriſt Jonathan Swift (geb. 1667 zu Dublin, geſt. ebendaſ. d. 19. Okt. 1745, im Wahnſinn) ſeine epochemachenden Satiren in das Gewand der Proſa kleidete, obgleich er auch die gebundene Rede zu ſatiriſchen und erzählenden Zwecken ganz gut zu handhaben wußte, wie insbeſondere in erſterer Beziehung ſeine „Beichte der Thiere", in letzterer ſeine anmuthigen poetiſchen Erzählungen »Philemon and Baucis« und »Cadenus and Vanessa« beweiſen. Swifts Leben verzehrte ſich in ſchroffen Widerſprüchen, welche ihm nicht geſtatteten, zu klarer künſtleriſcher Ruhe ſich emporzuringen. Patriot und Freund des Volks, ſchmähte und verhöhnte er dieſes heute, um morgen ſchon die Rechte und Freiheiten deſſelben mit den Waffen des Witzes und

der Ironie zu verfechten. Als ein Dechant der Hochkirche vertheidigte er den Dogmenkram derselben gegen die Deisten und doch hat keiner der letztern die kirchlichen Albernheiten so schonungslos gegeißelt, wie er es that. Parteimann durch und durch, eiferte er gegen die Parteiwuth; mit Vorliebe in den zurückstoßendsten Formen des Menschenhasses und der Menschenverachtung sich bewegend, trug er das liebevollste Herz in der Brust und war unausgesetzt auf die sittliche Besserung, wie auf die materielle Wohlfahrt der Armen und Unterdrückten bedacht, deren Sache er in vielen seiner politischen Pamphlete so kräftig verfochten hat. Der Region des Ideals ist Swift als Schriftsteller fast immer fern geblieben, seine Sphäre der Wirksamkeit war die Sphäre des gesunden Menschenverstandes (common sense), sein satirisches Rüstzeug nicht Pfeil oder Degen, sondern die Keule. Seinen glänzendsten Feldzug gegen das christliche Priesterthum (katholisches, lutherisches, kalvinistisches) enthält sein Märchen »The tale of the tub«, das 1704 erschien. Wie rücksichtslos er hier verfährt, ersieht man schon daraus, daß er die Kanzel mit dem Galgen und dem Gauklergerüste der Marktschreier auf die gleiche Linie stellt. Am derbsten wird der widerwärtige Kalvin und dessen Lehre von der Vorherbestimmung mitgenommen. Swift wollte seine Satire als im Interesse der englischen Hochkirche geschrieben angesehen wissen; allein das war entschieden Humbug. Man konnte die verschiedenen christlichen Kirchen nicht verhöhnen und verdammen, ohne die, welche die verächtlichste von allen ist, mitzuverhöhnen und mitzuverdammen. Swifts satirische Keule traf auch über die kirchlichen Erscheinungsformen des Christenthums hinaus dieses selbst, wie Voltaire gar wohl erkannte. Er sagte: „Das Märchen von der Tonne verspottet den Katholicismus, das Lutherthum und den Kalvinismus“ — (in die Personen der drei Brüder Peter, Martin und Hanns) — „gibt aber vor, dem Christenthum selbst die höchste Achtung zu bezeugen. Kann man aber wohl den Vater verehren und dennoch seinen Söhnen hundert Ruthenhiebe aufmessen? Es gibt Leute, welche meinen, die Ruthen seien von solcher Länge, daß sie mitunter auch bis zum Vater reichen.“ In seiner Erzählung von der „Bücherschlacht“ fällt Swift mit äußerster Schonungslosigkeit über gelehrte Pedanterei und Schulfuchserei her. In Rabelais' Geist gedacht und geschrieben ist der grotesk-komische Reiseroman Gullivers Reisen (»Gullivers travels«, 1727), der in aller Welt bekannt wurde, aber von politischen Beziehungen und Anspielungen wimmelt, welche nur die genaue Bekanntschaft mit den damaligen öffentlichen Zuständen Englands verständlich macht. Alle zeitgenössischen Verkehrtheiten widerspiegelt dieses Buch meist in kolossaler, mitunter sehr zotiger Verzerrung; nur schade, daß es mit dem Gebrechen der Gedehntheit behaftet ist. (Works, 1755. With a life of the author and notes publ. by W. Scott, 1814.) Swifts humorist. Werke übers. v. Fr. Kottenkamp,

1837 [1]). Den echten derben John-Bullismus, wie er durch Swift in die englische Literatur eingeführt wurde, repräsentirte auch der gelehrte, grobknochige Lexikograph, Journalist, Literarhistoriker und Satiriker Samuel Johnson (1709—1784). In Nachahmung Juvenals züchtigte er in seinen Satiren die Thorheiten der Zeit und in der »London« (1749) betitelten insbesondere die Laster der Hauptstadt. Sein Lehrgedicht »The vanity of human wishes« (1749) wie sein Roman »Rasselas« sind verständig, aber poesielos. Seine vielgelesene Zeitschrift der Herumstreicher (»The Rambler«) verschaffte ihm einen kritischen Einfluß, vor dem sich alles beugen mußte. Hochbejahrt schrieb er seine „Biographieen der berühmtesten englischen Dichter", die manche dankenswerthe Nachweisung enthalten, zugleich aber auch von dem beschränkten ästhetischen Gesichtspunkt ihres Verfassers zeugen.

Eine Frucht damaliger Philosophie der Gesellschaft, die weit mehr Frankreich als England angehörte, begegnet uns in den Briefen, welche der weltmännisch gebildete Philipp Dorner Stanhope Graf von Chesterfield (1694—1773) an seinen Sohn schrieb und die in dem leichten und gefälligen Stile, wie er seit Steele und Addison aufgekommen, das Ideal eines Staats-, Welt- und Lebemanns aufstellen, der geeignet wäre, in der damaligen vornehmen Gesellschaft sein Glück zu machen (»Letters«, 1774). Ein ganz anderes Muster von Epistolographie sind die berühmten politischen Briefe des Junius, dessen wahrer und wirklicher Name noch immer nicht völlig unwidersprochen ausgemittelt ist (Philipp Francis?). Diese Briefe erschienen von 1769—1773 im »Public Advertiser« und unterwarfen die Staatsverwaltung einer so genialen, kenntnißreichen, satirisch bittern und durchschlagenden Kritik, wie sie seither in England nie und niemals wieder geübt wurde (»Letters of Junius«, zum erstenmal vollständig gedr. London 1812,

[1]) Nähere Bekanntschaft mit Swift vermitteln die im Text erwähnte Biographie desselben von W. Scott; dann Hettners Swiftkapitel in der „Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts" (I. 305 fg.), Gosche's Aufsatz „Jonathan Swift" im „Jahrbuch für Literaturgeschichte" (1865), S. 138 fg., Frenzels „Swift und Stella" (in dem Skizzenbuch „Dichter und Frauen," III. 187 fg.) und das Swiftkapitel in Taine's »Histoire de la littérature Anglaise« (livre III, chap. 5), meines Erachtens in Gehalt und Form der glänzendste Abschnitt des ganzen Werkes. Nicht zu übersehen ist endlich „Das Swift-Büchlein" von Gottl. Regis (1847). In diesem Buche kommt auch die treffliche Aeußerung von Carus über Swift vor: „Es gibt Knospen, welche zu herrlichen, lebensfrischen Zweigen und Blättern auszuschlagen ursprünglich bestimmt waren und nun durch ein sonderbares Spiel der Natur und äußere Einwirkung von Kälte u. dgl. zu Stacheln geworden sind, und wenn sie nicht mehr grünen können, durch ihre Spitzen das Vieh abhalten und zur Sicherung des Ganzen mitwirken. Großentheils, glaube ich, ist Swift einem solchen zum Dorn verwandelten Zweig vergleichbar." — Eine mit Swift verwandte, jedoch weit mildere Natur war sein und Pope's Freund John Arbuthnot (st. 1735), der einen witzigen Kommentar zu Gullivers Reisen schrieb und den Roman »John Bull« herausgab, welcher seither der Spitzname des englischen Volkes blieb.

verdeutscht von Ruge 1848). Die Macht von des Junius Feder gipfelte in dem großartigen Briefe »To the king« vom 19. December 1769. Meister eines glänzenden politischen Stils war auch der Redner und Publicist Edmund Burke (1729—1797), der leidenschaftliche Gegner der französischen Revolution (Works, 1792), und voll praktischer Lebensweisheit, Klarheit der Anschauung und des Ausdrucks, voll edelster Freiheitsliebe und Humanität sind die Volksschriften, Briefe und Denkwürdigkeiten des großen Mitgründers der nordamerikanischen Republik, Benjamin Franklin (1706 bis 1790), unter dessen Bild die Muse der Geschichte das Wort geschrieben hat: »Eripuit coelo fulmen sceptrumque tyrannis.« Neben Burke sind als glänzende und erleuchtete Staatsredner insbesondere hervorzuheben der „große Commoner" William Pitt, nachmals Earl von Chatam (1708 bis 1778), dessen Sohn William Pitt der Jüngere (1759—1806), der geniale Whigführer Charles Fox (1749—1806), Henry Grattan und Richard Brinsley Sheridan (1751—1816). Der letztgenannte ist einer der vielseitigst begabten Männer gewesen, welche Großbritannien hervorgebracht hat. Lord Byron hat („Diary" 17. Dec. 1813) mit edler Wärme von Sheridan gesagt: „Was Sheridan jemals unternommen und gethan hat, ist immer in seiner Art das Beste gewesen. Er schrieb die beste Farce (»The critic«), die beste Apostrophe (»Monody to the memory of Garrick«), die beste Komödie (»The school for scandal«) und er hielt die beste Rede (die berühmte Begum-Rede im Proceß des Warren-Hastings vor dem Oberhause, Juni 1787) — welche je in England erdacht oder gehört worden ist." Sheridans Lustspiel „Die Lästerschule" gehört ohne Frage zu den trefflichsten Hervorbringungen der komischen Muse in alter und neuer Zeit. Es ist eine klassische Komödie und noch die spätesten Generationen Englands werden sich an der in den Personen der Ladies Teazle und Sneerwell wundervoll gezeichneten Lästersucht ergötzen.

In ausgezeichneter und sehr wirksamer Weise trug zur Bereicherung der englischen Nationalliteratur die künstlerische Prosa bei in der Form des Romans. Es hatte diese poetische Gattung bis jetzt in England dieselben Phasen durchgemacht wie überall. Zuerst war der Ritterroman, dann der Schäferroman an die Reihe gekommen und dem letzteren hatte sich die Allegorie gesellt. Jetzt kam der Reiseroman auf und zwar durch den äußerst fruchtbaren Daniel Defoe (1663—1731), dessen wahrscheinlich auf die Fata eines schottischen Matrosen (Alexander Selkirk) gegründetes Hauptwerk Robinson Crusoe (»Life and strang surprising adventures of R. C.« 1719) die Runde durch Europa machte, zahllose Nachahmungen hervorrief und der Stammvater der Romanfamilie der Robinsonaden geworden ist. Lag dieser Richtung ein abenteuerlicher Zug und Hang nach der Fremde und ihren Wundern zu Grunde, so machte im Gegensatze dazu Samuel

Richardson (1680—1761), der Gründer des Familienromans in England, die Einkehr im eigenen Haus und Herz zur Basis seiner in Briefform verfaßten, sehr weit ausgesponnenen Romane (»Pamela« 1740, »Clarissa« 1748, »Sir Charles Grandison« 1753, zus. 19 Bde.). Richardson schrieb mit bewußter moralischer Tendenz, er wollte belehren, warnen und bessern. Er stellt Ideale von guten Charakteren auf („fehlerfreie Ungeheuer, wie die Welt sie nie gesehen", sagt Walter Scott witzig und treffend) und diesen gegenüber irgend ein verworfenes Subjekt, um an beiden seinem Publikum zu demonstriren, was es zu thun oder zu lassen hätte [1]). Einen soliden Kontrast zu dieser Einseitigkeit bildet Henry Fielding (1707—1754), dessen reiche Welt- und Menschenkenntniß ihn das Leben schildern lehrte, wie es wirklich ist. Nachdem er zuerst fleißig für die Bühne gearbeitet (18 Lustspiele), wandte er sich zum Roman und schrieb den »Joseph Andrews« und die Gaunergeschichte »Jonathan Wild«, welche dem althergebrachten Geschmacke der Engländer an Freibeuterhistorien sehr zusagen mußte. Sein Hauptwerk ist aber der »Tom Jones or history of a foundling«, 1749 (deutsch von Bode, von Lüdemann, von Diezmann), ein Roman, der noch jetzt nicht ungern gelesen wird und dieser andauernden Gunst der Lesewelt würdig ist wegen seiner trefflichen Sittenmalerei und Charakteristik, welche durch passend angebrachten Witz und harmlosen Spott noch mehr gehoben wird. Fieldings letzte Arbeit, »Amelia«, ist schwach. Die realistische Manier dieses Autors erscheint gesteigert und vervollkommt in den Romanen von Tobias Smollet (1720—1771), dessen john-bullistischer Humor vielfach an Swift erinnert, besonders wenn er in seinem Muthwillen die engen Schranken des Anstandes keck überspringt oder sich von seiner toryistischen

[1]) Richardsons bis zur Langeweile redseliger und minutiöser Stil legt sich schon in den Titeln seiner Schriften dar. Der Titel der Klarissa lautet z. B. »Clarissa or the history of a young Lady: comprehending the most important concerns of private life, and particularly shewing the distresses that may attend the misconduct both of parents and children in relation to marriage.« Die Klarissa ist übrigens der beste seiner Romane und ihr Inhalt folgender. Klarissa, ein Ausbund weiblicher Vollkommenheit, wird von ihrer habsüchtigen Familie an einen ihrer durchaus unwürdigen Mann zu verheiraten gesucht. Ihre Weigerung zieht ihr heftige Vorwürfe und Verfolgungen zu. Diese steigern sich fortwährend, so daß die Heldin, unfähig, diese Qualen länger zu ertragen, sich in den Schutz eines ihrer Anbeter zu begeben beschließt. Dieser Anbeter, Lovelace geheißen, ist ein wahres Ideal von einem liebenswürdigen Weltmann, der nur den einzigen Fehler hat, daß er ein zweiter Don Juan ist und darauf ausgeht, alle Mädchen und Frauen zu ruiniren. Es fällt ihm daher auch nicht ein, Klarissa zu heiraten; allein sie ist zu schön und liebenswürdig, als daß er nicht alles aufbieten sollte, sich in ihren Besitz zu setzen. Aber alle seine Künste scheitern an der Reinheit Klarissa's. Da bringt er sie mit List in ein schlechtes Haus und erringt endlich mittels Opiums und Gewalt einen schändlichen Sieg. Das arme Opfer stirbt an gebrochenem Herzen und der Verderber fällt im Duell von dem rächenden Degen eines Verwandten Klarissa's.

Parteiansicht zur satirischen Bitterkeit fortreißen läßt. Von seinen Romanen erschien »Roderik Random« 1748, »Peregrine Pickle« 1751, »The adventures of Ferdinand Fathom« 1753, »The adventures of Sir Launcelot Greaves« 1760, »The expedition of Humphrey Clinker« 1771. Köstlich sind besonders der Peregrine Pickle, dessen drastische Komik selbst einen Sterbenden zum Lachen bringen könnte, und Humphrey Clinker, der vor jenem den Vortheil künstlerischer Vollendung voraus hat. Smollet hat auch eine politische Satire (»The adventures of an atom«) und eine geschätzte »History of England« (1750) geschrieben. Dem humoristischen Realismus Smollets steht Lawrence Sterne (1713—1768) gegenüber mit seinem idealistischen Humor. Nicht die Komik der Thatsachen, sondern die humoristische Reflexion darüber ist seine wesentliche Eigenschaft. Die ganze Welt und Menschheit mit allen ihren Schwächen, Thorheiten und Schmerzen widerspiegelt sich bei ihm in dem Fokus eines liebevollen Gemüthes, welches dem satirischen Lächeln stets die sentimentale — (Sterne hat dieses Wort recht eigentlich geschaffen) — Thräne gesellt. So trat er, nachdem er früher einiges Unbedeutendere geschrieben, als klassischer Humorist auf in seinem »Tristram Shandy« (1759) und in seiner anmuthsvollen »Sentimental journey through France and Italy« (1767), welches letztere Buch der „Empfindsamkeit" den höchsten Triumph bereitet und die Stimmung seines Autors für eine Zeit lang zur Stimmung der gebildeten Kreise Europa's gemacht hat. Der Tristram Shandy (deutsch von Gelbcke) kann als Roman freilich solchen, welche in Romanen das Stoffliche, sowie Fülle und Wechsel der Scenen und Abenteuer lieben, nicht sehr gefallen. Die Handlung ist gleich Null und ein großer Theil des Buches verläuft mit der Erzeugungs- und Geburtsgeschichte des Helden [1]). Wer aber daran seine Lust hat, mitanzusehen, wie der Humor in seiner souveränen Ueberlegenheit über die Noth und die Dummheit des Menschentreibens das Kleinste wie das Größte in farbenschimmernden Blasen spielend in die Luft wirft und wieder auffängt, der wird den Tristram nie ohne Genuß zur Hand nehmen. Als der letzte große Romandichter Englands in diesem Zeitraum schloß sich den

[1]) Bei Erzählung dieser Geschichte und sonst auch ist der gute Sterne, wie alle humoristischen Naturen, das, was die Prüden indecent nennen. Freilich weiß er oft gerade das Indecente zum Gefässe des feinsten Spottes zu machen. Ich erinnere nur an die berüchtigte Frage, welche Tristrams Mutter betreffs des Uhraufziehens an ihren Mann richtet. Wie köstlich persiflirt Sterne bei dieser Gelegenheit die nur allzu häufige Verlederung der Ehe! Bekannt ist Sterne's Antwort auf die Bemerkung einer Dame, sie werde sein Buch nicht lesen, weil man ihr gesagt, daß es nicht immer anständig gehalten sei. „Lesen Sie's nur," sagte er. „Das Buch ist wie Ihr kleiner Junge, der sich da auf dem Teppich umherkollert; er zeigt mitunter Dinge, die man gewöhnlich verbirgt, aber er thut das in aller Unschuld."

Vorgenannten an Oliver Goldsmith (1728—1774), der im Lied und in der Ballade, in der Epistel (»The traveller« 1765) und im elegischen Gemälde (»The deserted village« 1770) Vorzügliches, weniger dagegen als Dramatiker leistete, uns aber in seinem allwärts verbreiteten, idyllisch-sentimentalen »Vicar of Wakefield« (1766) einen der besten Romane der europäischen Literatur schuf. Sein Vers wie seine Prosa sind als klassisch anerkannt. Seine Vielseitigkeit bewährte er auch durch feinsinnige kritische Aufsätze (»Essays« 1775), seine populäre Darstellungsgabe ernster Gegenstände durch seine Arbeiten über die englische, römische und griechische Geschichte[1]). Unter den Romandichtern zweiten Rangs sind hervorzuheben Richard Cumberland (1732—1811, »Arundel«, »Henry«, »John de Lancaster«), Charles Johnstone (st. um 1800, »Chrysal or the adventures of a Guinea«, etc.) und Henry Mackenzie (1745—1831, »The man of feeling«, »The man of the world«), welche die verschiedenen Richtungen ihrer großen Vorgänger fortsetzten. Der geistvolle, durch seine Denkwürdigkeiten (»Memoirs«, 1822) und seine »Letters« um die Geschichte Englands in der zweiten Hälfte des 18ten Jahrhunderts verdiente Horace Walpole (1716—1797) ist vermöge seines Romans »The castle of Otranto« (1764), zu welchem antiquarische Studien ihn anregten, ein Vorläufer und Bahnbrecher der Romantik seiner vaterländischen Literatur geworden und dieser zu Ende des 18ten Jahrhunderts erwachende neuromantische Geschmack trieb auch Anna Radcliffe geb. Ward (1764—1823) zur Schreibung ihrer berühmten Schauerromane, unter welchen »The romance of the forest«, »The mysteries of Udolfo« und »The Italian« für die besten gelten. Lewis (1773—1818, »The monk«) und Maturin (1782—1824, »The family of Montorio«) trieben dann diese Schauerromantik auf die Spitze durch Erzählungen, in welchen die Gräuel sich zu Bergen häufen. Einen wohlthuenden Kontrast zu diesen Extravaganzen bildete die treue und genaue, besonders auf Irland Bezug nehmende Sittenmalerei der zahlreichen Tendenzromane von Mary Edgeworth (geb. 1771).

Seit der Mitte des 18ten Jahrhunderts gelangte in der englischen Literatur auch der historische Kunststil zu glänzender Ausbildung, getragen von der neuen kritischen Methode, von einem sorgfältigeren Studium der Geschichtschreiber des Alterthums und einer vorurtheilsfreien Philosophie. Die Reihe der großen englischen Historiker eröffnete der skeptische Denker und tiefe Menschenkenner David Hume aus Edinburg (1711—1776) mit

[1]) Goldsmith ist unbedingt einer der liebenswürdigsten Charaktere der englischen Literaturgeschichte. Seine von John Forster verfasste Biographie (»The life and times of O. G.« 1854) ist kulturgeschichtlich sehr wichtig. Vgl. auch „Oliver Goldsmith" von A. Laun, 1876.

ſeiner berühmten Geſchichte von England (»The history of England from the invasion of J. Cesar to the revolution 1688«, London 1763). Ebenbürtig ſteht neben ihm ſein Landsmann, der lichtvolle William Robertſon (1721—1793), der für die ſchottiſche Geſchichte das leiſtete, was Hume für die engliſche (»Hist. of Scotland« 1759; ferner »Hist. of Charles V.« 1769 und »Hist. of America« 1777). Zugleich mit ihnen oder unmittelbar nach ihnen waren für die vaterländiſche Geſchichte thätig Robert Henry, John Dalrymple, David Dalrymple, James Macpherſon, Gilbert Stuart, Thomas Somerville, John Pinkerton und Malcolm Laing. Die römiſche Republik fand in Adam Ferguſon (»History of the roman republic« 1783), Griechenland in William Mitford (»Grecian History« 1784) einen tüchtigen Geſchichtſchreiber. Die Genannten alle wurden jedoch verdunkelt durch Edward Gibbon (geb. am 27. April 1737 zu Putney, geſt. am 16. Januar 1794 zu London). Auf der Höhe der Bildung ſeiner Zeit ſtehend, faſſte Gibbon als Siebenundzwanzigjähriger in Rom den Entſchluß, die Geſchichte vom Verfall des römiſchen Weltreichs zu ſchreiben, und widmete der Ausführung dieſes Entſchluſſes Leben, Genie und Wiſſen. In den Jahren 1776—88 erſchien dann ſeine berühmte »History of the decline and fall of the Roman empire« (deutſch von Sporſchil), ein Werk, das trotz der ihm widerfahrenen und widererfahrenden Anfeindungen vonſeiten der Dunkelmänner allzeit zu den größten Triumphen hiſtoriſcher Kunſt gehören wird. Denn es vereinigt außerordentliche Vielſeitigkeit der Forſchung mit Gediegenheit des Urtheils, Feinheit der Kombination mit der lebensvollſten Friſche des Stils und einer glänzenden Darſtellung voll Anſchaulichkeit und Klarheit. Endlich iſt auch noch als beſonderer Reiz des Werkes hervorzuheben die leiſe, wahrhaft horaziſch feine Ironie, welche über viele Partieen hingebreitet iſt wie ein ſchimmerndes Goldfädennetz. Allerdings hat die neuere Forſchung dem Gibbon im Einzelnen gar manchen Verſtoß und Irrthum nachgewieſen (z. B. in Sachen der Völkerwanderungsgeſchichte); allein im Ganzen und Großen iſt er als Hiſtoriker bis heute noch unübertroffen. Nicht unwürdig beſchloß William Roſcoe (1753 bis 1831) die Reihe dieſer engliſchen Hiſtoriker des 18. Jahrhunderts durch ſeine Biographieen der Mediceer (»The life of Lorenzo de' Medici« 1795 und »The life and Pontificate of Leo X.« 1803), welche insbeſondere die damaligen Kulturzuſtände Italiens dankenswerth beleuchten.

Vierte Periode.

Das Zeitalter Wilhelms des Dritten und der Königin Anna hatte England in jeder Beziehung bedeutend gehoben, nach außen durch glänzende Theilnahme an der Demüthigung Frankreichs, im Innern durch Heilung der stuart'schen Reaktionsschäden. Zwar loderte, von den Anhängern des Prätendenten geschürt, später die Flamme des Bürgerkrieges noch zweimal auf, allein nur, um rasch unterdrückt zu werden, und unter den Königen aus der hannover'schen Dynastie ging die aristokratisch-republikanische Verfassung Englands, für welche der Monarch eigentlich weiter nichts ist als eine Repräsentationsfigur, rasch der Phase der Entwickelung entgegen, bei welcher wir sie heutzutage angelangt sehen. Der Geist des 18. Jahrhunderts hatte auch in England alle Verhältnisse durchdrungen, wie die ganze Literatur der Periode Pope's dies hinlänglich beweis't. [1]) Aber die Reaktion ließ nicht lange auf sich warten. Der Abfall der amerikanischen Kolonieen zeigte der englischen Aristokratie den Abgrund, in welchen der Geist der Emancipation, der gewaltige Dämon des Neuen alles Alte und Veraltete hinabzuschleudern drohte. Seither hat die englische Geburts- und Geldaristokratie einen unerbittlichen und unaufhörlichen Kampf um ihre Existenz, den Kampf des Privilegiums gegen die Gleichheit geführt und zwar mit ebenso großem Muth als Glück. An der Energie dieser Aristokratie ist sogar der Genius der französischen Revolution erlahmt und das nivellirende Genie Napoleons zu Grunde gegangen.

Der gegen den revolutionären Geist des 18. Jahrhunderts reagirende Aristokratismus, wie er zu Ende dieses Zeitalters in England alle Verhältnisse zu bestimmen anfing, lenkte auch die Nationalliteratur in neue Bahnen und zwar, wie man gestehen muß, zum Heile der Literatur. Die pope'sche Verständigkeit hatte sich ausgelebt und überlebt. Es war ein neues, schöpferisches Element nöthig, um die ernüchterte Literatur wieder zu befruchten. Dieses Element war die Romantik, die aber, um es gleich hier zu sagen, in England weit gesunder war und blieb als wir sie in Deutschland zur nämlichen Zeit werden auftreten sehen. Die englische Neuromantik trug sich nie mit dem absurden Gedanken, das Mittelalter wiederherzustellen. Sie begnügte sich, aus dem „alten romantischen Land" die Anregungen zu poetischen Schöpfungen zu holen. Sie ging zurück auf die alten volksmäßigen Erinnerungen und Ueberlieferungen, sie heilte sich von der prosaischen Ueber-

[1]) Ich verweise hierüber auf das 7. Kapitel von Buckle's »History of civilisation in England«, welches eine meisterliche Geschichte des englischen Geistes von der Mitte des 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunders enthält.

feinerung und Verständigkeit des pope'schen Zeitalters durch einen durstigen Trunk aus dem Gesundbrunnen der Volkspoesie, sie erzog sich durch das wiederaufgenommene Studium der alten großen Nationaldichter, besonders Shakspeare's, der so lange vergessen oder verachtet gewesen war, weil ihn die Adepten der französischen Pseudoklassik nicht zu begreifen vermocht hatten. Macphersons Ossian und mehr noch Thomas Percy's Sammlung alter Balladen weckten und nährten die Liebe für altnationalen Ton und Klang. Auch von Deutschland her kamen fördernde Einwirkungen und besonders haben die feurigen Jugendwerke Göthe's und Schillers auf mehrere Koryphäen der neusten Periode der englischen Literatur nachhaltigen Einfluß geübt.

Der Uebergang aus dem französirenden Formalismus Pope's und seiner Zeitgenossen in das phantasievolle Gebiet der Neuromantik Englands war kein plötzlicher. Die Rückkehr aus dem Bereiche der konventionellen Modepoesie zu Natur, Gemüth und nationalem Geist war schon von Thomson, Gray, Cowper, Glower, Sterne, Goldsmith und andern gefordert und in bedeutenden Werken geltend gemacht worden. Neben Horace Walpole müssen als weitere Bahnbrecher der neuromantischen Richtung genannt werden der Schotte James Beattie (1735—1803), dessen »Minstrel or the progress of genious« in Spensers Geist und Manier gedichtet ist, und der unglückliche Thomas Chatterton (geb. 1752 zu Bristol, vergiftete sich 1770 aus Hunger), „der Wunderknabe, die schlaflose Seele, die unterging in ihrem Stolz," wie Wordsworth von ihm sagte. Die trefflichsten seiner poetischen Leistungen (besonders herrliche Balladen) sind jene, welche er in alterthümlicher Sprache verfasst und als vorgebliche Erzeugnisse des altenglischen Dichters Rowley bekannt gemacht hat.[1]) Auf das Theater wirkten in widerfranzösischen Sinne George Lillo (st. 1739), welcher das sogenannte „bürgerliche", nachmals durch Diderot in Frankreich und durch Schröder und Iffland in Deutschland eingeführte Schauspiel mit großem Erfolg in England aufbrachte; und ferner zwei große Schauspieler dieser Zeit, Samuel Foote (1719—1777), welcher aus dem einheimischen Volksleben die Stoffe zu seinen scharf satirischen dramatischen Schwänken holte, und David Garrick (1716—1779), der das unsterbliche Verdienst hat, durch sein begeistertes, meisterhaftes Spiel der Nation ihren Shakspeare gleichsam wieder von den Todten erweckt zu haben, was für die Befreiung der englischen Literatur aus französischen Fesseln von größter Wichtigkeit werden mußte. Wir müssen aber jetzt unsern Blick von England nordwärts nach Schottland richten; denn dort hatte die Quelle des Volkspoesie, welche, wie ich oben angedeutet, für die Neugestaltung der englischen Literatur so bedeutend wurde, nie auf-

[1]) Vgl. Chattertons Leben und Werke von H. Püttman, 1838.

gehört zu ſpringen und es treten uns dort zwei Dichter erſten Ranges entgegen, welchen dieſe Neugeſtaltung weſentlich zu Danke verpflichtet iſt, Burns und Scott.

Die ſchottiſche Volksliederdichtung gehört zu den reichſten der Erde. Ihre friſchen Weiſen bilden einen ununterbrochenen Klangreihen von den älteſten Zeiten an bis auf unſere Tage herab. Mehr als irgendein anderes Volk hat das ſchottiſche ſeine Geſchichte in Liedern geſchrieben oder vielmehr geſungen. Voll Pietät überlieferte ein Geſchlecht dem andern den alten Liederſchatz, in welchem die theuerſten Erinnerungen der Nation niedergelegt waren. Das Unglück, welches in Folge der jakobitiſchen Aufſtände von 1715 und 1745 über Schottland hereingebrochen war, brachte dieſem Schatze reichlichen Zuwachs. Zugleich nahm ſich ein Poet von Bildung, Allan Ramſay (1686 bis 1758), der volksmäßigen Liederdichtung ſeines Landes mit Eifer an, obwohl ihm ſeine eigenen Lieder nicht eben ſehr geriethen und ſein Ruf mehr auf ſeinem Hirtenſpiel „Der adlige Schäfer (the gentle shepherd", 1724) beruht. Ramſay's Beiſpiel fand Nachahmung, jedoch ſind von ſeinen Nachfolgern bis auf Burns nur auszuzeichnen Robert Ferguſon (1750—1774) und Lady Anna Barnard, geb. Lindſay (1750—1825), von welcher wir die herzige Ballade »The auld Robin Gray« (deutſch von Ploennies u. a.) beſitzen. Robert Burns, welcher die ſchottiſche Volksliederdichtung zur höchſten Vollendung emporhob und eben dadurch zur Verjüngung der Nationalliteratur Großbritanniens weſentlich beitrug, wurde am 24. Januar 1759 in einer elenden Lehmhütte in der Grafſchaft Ayr geboren und ſtarb, von Kummer und Sorgen aufgerieben, ſchon am 21. Juli 1796 zu Dumfries. Seine »Poetical Works« ſind in zahlloſen Ausgaben erſchienen und deutſche Ueberſetzer (Gerhard, Kaufmann, Bockelmann, Heintze, Freiligrath, Fiedler, Pertz, Notter, Laun, Bartſch u. a.) haben in Uebertragung derſelben gewetteifert. Wenn je einem Poeten, ſo gebührt Burns, der ſich, hinter dem Pfluge hergehend, aus dem bruſtbeengenden Dunſtkreiſe der Armuth einzig und allein durch die Stärke ſeines Gemüthes in die ſonnigen Aetherhöhen der Poeſie emporſchwang, der vielmiſſbrauchte und ſo ſelten verdiente Ehrentitel eines Naturdichters. [1]) „Er war als Dichter geboren," ſagt Carlyle, Burns' Landsmann und trefflichſter Beurtheiler; „die Dichtung war das himmliſche Element ſeines Weſens. Armuth, Verkennung und alles Uebel, nur nicht Entweihung ſeiner ſelbſt und ſeiner Kunſt, waren etwas Geringes für ihn. Der

[1]) „Ihm half durchaus und ganz allein Natur;
Im ganzen Buche triffſt du keine Spur,
Daß er geborgt von Griechen und Lateinern,
Noch woher ſonſt, den Ruf ſich zu verkleinern." Digges.

Stolz und die Leidenschaften der Welt lagen weit unter seinen Füßen und er blickte nieder gleicherweise auf den Edelmann und den Sklaven, auf den Prinzen und den Bettler und auf alle, die den Stempel „Mensch" tragen, mit klarer Erkenntniß, mit brüderlicher Liebe, mit Mitgefühl und Mitleid. Eine Tugend wie von grünen Feldern und Berglüften lebt in seiner Dichtung; sie errinnert an das Naturleben und an rüstige Naturmenschen. Es liegt eine entscheidende Kraft in ihm und doch häufig eine süße angeborene Anmuth. Er ist zärtlich und ist heftig, doch ohne Zwang oder sichbare Anstrengung. Er schmilzt das Herz oder entflammt es mit einer Macht, die ihm gewohnt und vertraut scheint. Wir sehen in ihm die Sanftheit, das zitternde Mitleid des Weibes neben dem tiefen Ernste, der Kraft und dem leidenschaftlichen Feuer des Helden. Thränen liegen in ihm und verzehrendes Feuer liegt wie ein Blitz versteckt in den Tropfen der Sommerwolke. Er hat einen Ton in seiner Brust für jede Note menschlichen Gefühls." Schon die flüchtigste Durchsicht von Burns' Gedichten kann dieses Lob Carlyle's bestätigen, während eine nähere Bekanntschaft den Dichter unserem Geist und Herz gleich theuer machen muß. Wollt ihr erfahren, wie ein wahrer Naturdichter die alltäglichsten Begebnisse des Landlebens in die Sphäre tiefsinniger Gedanken oder des Humors erhebt, so les't Burns' »Stanzas to a Mountain Daisy« oder seinen »John Barleyorn«; wollt ihr prikelnde Laune und schalkhaftes Kichern, Burns singt euch sein köstliches »Wha is that at my bower- door«; wollt ihr die vom Bankett des Lebens Ausgeschlossenen, die aus der Gesellschaft Verstoßenen sich in verzweifelten Orgien berauschen sehen, Burns führt euch in die Gesellschaft seiner »Jolly beggars«; wollt ihr die Aufgabe, Scherz und Lachen und markdurchrieselndes Grauen in einem Phantasiestück zu vereinigen, meisterhaft gelöst wissen, so lasst euch von Burns die Geschichte seines »Tam O'Shanter« erzählen; wollt ihr erfahren, wie das Herz des Volkes an Heimat und Vaterland und nationalen Erinnerungen hängt, so lauscht den schwermuthsvollen Melodien von Burns' Liedern »My heart's in the Highlands«, »Bonnie castle Gordon«, »Caledonia«, »The battle of Sheriff-muir«, »The gloomy night is gathering fast«, »The lovely lass of Inverness«. Der geheimste Jubel glücklicher Liebe bricht aus seinenem Lied »It was upon a Lammas night« hervor, eine über Grab und Tod hinaus dauernde Liebesglut und Zärtlichkeit athmen die wundervollen, zur Verherrlichung von Mary Campbell gedichteten Lieder (»Highland Mary«, »Will ye go to the Indies, my Mary?« »To Mary in heaven«) und derselben Dichterbrust, welcher die rührendsten Seufzer entquollen, entsprang auch das kühne Triumphlied demokratischen Selbstbewußtseins und echtester Mannhaftigkeit: »Is there, for honest poverty, that hangs his heat, and a' that?« Wohl durfte Burns in einem seiner Lieder mit gerechtem Stolz auf seine Stellung als

freier schottischer Volkssänger hinblicken. [1]) Indem er die Poesie seines Landes mit frischen Säften schwellte, hat er zugleich die Weltliteratur bereichert. Der ungemein große Anklang, welchen Burns bei allen Klassen der Bevölkerung Schottlands fand, brachte die volksmäßige Liederdichtung wieder in reichen Flor und mehrte die Zahl der Volksdichter außerordentlich. Es ließen sich von Burns an bis jetzt mehr als hundert solcher Dichternamen anführen; allein wir müssen uns bescheiden, der bedeutenderen zu gedenken. Es sind diese Joanna Baillie (st. 1851), die Freundin Scotts, sonst auch durch ihre dramatischen Arbeiten, welche von 1798—1836 erschienen, in der englischen Literaturgeschichte bekannt; dann der Schäfer James Hogg, der Weber Robert Tannahill (1774—1810), der Maurergesell und nachmalige Romandichter und Literator Allan Cunnigham (1784—1842), William Motherwell (1797—1835), der im Liede nur Burns nachsteht, und endlich Robert Nicoll (1814—1837). Am bekanntesten von allen ist in der Heimat und Fremde James Hogg (1772—1835) geworden, gewöhnlich der Ettrik-Schäfer genannt, weil die Hütte, in welcher er geboren wurde, am Ufer des Ettrik lag und Schafehüten sein Beruf war. Er zeigte sich, nachdem seine poetische Ader einmal zu fließen angefangen, sehr fruchtbar in Versen und Prosa. Sein Meisterwerk, das seinen Namen erhalten wird, ist die Wache der Königin (»the queen's wake«, 1813), eine Sammlung von Balladen und Märchen, welche in einen anmuthig romantischen Rahmen gefasst sind, indem der Dichter seine Erzählungen verschiedenen Minstrels in den Mund legt, die vor der Königin Maria bei Gelegenheit einer festlichen Wache an den Vorabenden der Einweihung einer Kirche um den Preis einer kostbaren Harfe wettsingen. Ganz vortrefflich sind in dieser Sammlung insbesondere die Ballade »The witch of Fife« (deutsch von Arentsschildt) und das wunderliebliche Feenmärchen »Fair Kilmeny« (deutsch von Fiedler). Unter Hoggs übrigen Werken kommen „Die Sonnenpilger (the pilgrims of the sun)" an Gehalt der Königinwache am nächsten.

Der volksthümliche und nationale Boden, auf welchem Burns und seine Nachfolger in der Liederdichtung standen, trieb auch die gesunde und

[1]) »No mercenary bard his homage pays;
With honest pride, I scorn each selfish end:
My deares, meed, a friend's esteem and praise:
To you I sing, in simple Scottish lays,
The lowly train in life's sequester'd scene;
The native feelings strong, the guileless ways« . . . .

Aus dem schönen Gedicht »The cotters saturday night«. — Inbetreff der Entwickelungsgeschichte Burns' verweise ich Wissbegierige auf die ausführliche Schilderung des Dichters, welche Fiedler in seiner „Gesch. d. schott. Liederdichtung" (I. 138—255) gibt, ferner auf „The life of Robert Burns« by J. G. Lockhart, 1828, und Carlyle's schönen Essay: »R. Burns.«

markige Pflanze der heroiſchen Romantik Scotts in die Höhe, welche ihre Farbenpracht und ihren Duft über die ganze civiliſirte Welt verbreiten ſollte. Walter Scott wurde am 15. Auguſt 1771 zu Edinburg geboren und ſtarb nach einem Leben angeſtrengter und ehrenwerther Thätigkeit am 21. September 1832 auf ſeinem Landſitz Abbotsford. Sein Schwiegerſohn Lockhart hat in einem bändereichen Werke die Biographie des großen Dichters geſchrieben [1]). Scotts romantiſche Phantaſie machte ſich ſchon auf der Schule bemerkbar, wo er ſich darin gefiel, ſeine Kameraden mit Erzählungen von ritterlichen Fehden und bezauberten Schlöſſern zu unterhalten. Als er aber ernſtlich zu ſchaffen und auf Veröffentlichung des Geſchaffenen zu denken anfing, hatte er bereits das Alter erreicht, in welchem der reflektirende Verſtand der Einbildungskraft leitend zur Seite zu gehen beginnt. Daher das beſonnene Maß in ſeiner Romantik, welche vor dem krankhaft Ueberreizten, formlos Zerflatterten, was den Werken der deutſchen Neuromantiker anhängt, glücklich bewahrt blieb. Burns' große Erfolge trugen offenbar mit dazu bei, Scotts Dichten in die vaterländiſche, nationale Bahn zu lenken, auf welcher er ſo Bedeutendes geleiſtet hat. Seine ganze poetiſche Thätigkeit bildet gleichſam eine unendliche, aber nie ermüdende Variation des Thema's der Vaterlandsliebe, wie er daſſelbe in Verſen angegeben hat, die zu ſeinen ſchönſten gehören [2]). Schottlands Natur, ſowie die Traditionen der ſchottiſchen und engliſchen Geſchichte waren für ihn der Quell unverſieglicher Inſpiration. Er erkannte von vornherein die Abgeſtandenheit und Lebensunfähigkeit der Poetik der pope'ſchen Schule und gern ließ er Dichtungen ganz anderen Schlages, die aus dem ſtammverwandten Deutſchland herübergekommen waren, auf ſich wirken. So überſetzte er bürger'ſche Balladen

---

[1]) Lockhart: »Memoirs of the life of Sir W. S.« 1837, 7 vols. Außerdem hat Scott zwei deutſche Biographen gefunden: — „Walter Scott, ein Lebensbild" von F. Eberty (2 Bde. 1860), und „Sir Walter Scott" von K. Elze (2 Bde. 1864). — Complete Works of W. S. 1839, 52 vols.

[2]) »Breathes there the man with soul so dead,
Who never to himself hath said:
This is my own, my native land?
Whose heart hath ne'er within him burn'd,
As home his footsteps he hath turn'd
From wandering on a foreign strand? . . . .
O Caledonia! stern and wild,
Meet nurse for a poetic child!
Land of brown heath and shaggy wood,
Land of the mountain and the flood,
Land of my sires! what mortal hand
Can e'er untie the filial band
That knits me to thy rugged strand!«

und Göthe's Götz, was keine unwichtige formelle Vorübung zu selbstständigen Schöpfungen wurde. Seine entschieden patriotisch-ritterlich-romantische Richtung zeigte sich schon in seinem ersten Gedichte von Bedeutung, in der Ballade »Glenfillas« (1801), deutlich ausgeprägt. Sein zweites Werk war die Frucht von Wanderungen durch das wildromantische Gränzland Westschottlands, dessen Volksballaden er aus dem Munde der Bewohner sammelte, überarbeitete und unter dem Titel »The minstrelsy of the Scottish border« 1802 herausgab. Drei Jahre darauf veröffentlichte er seine erste größere Dichtung, das „Lied des letzten Minstrels (lay of the last minstrel", deutsch von W. Alexis), ein aus Balladen zusammengesetztes Heldengedicht, welches eine glänzende Schilderung des alten Fehdelebens an der schottisch-englischen Gränze enthält. Es erwarb dem Dichter Beifall, aber größeren noch die mehr auf historischem Boden sich bewegende Epopöe »Marmion, a tale of Floddenfield«, welche 1808 erschien und deren Mittelpunkt die blutige Schlacht bildet, welche die Schotten unter König Jakob IV. im Jahre 1513 bei Flodden gegen die Engländer verloren. Die Darstellung des furchtbaren Kampfgewühls ist unübertrefflich. In noch höherem Grade ist „Die Jungfrau vom See (the lady of the lake", deutsch von W. Alexis und von Viehoff), welche Scott 1810 herausgab, ein schottisches Nationalepos. Der Dichter hat hier die Scene in das schottische Hochland verlegt und macht uns zum erstenmal mit Gegenden, mit Sitten, Gebräuchen und Charakteren bekannt, deren begeisterte Schilderung ihm auch später die schönsten Triumphe verschaffen sollte. Die späteren erzählenden Gedichte Scotts, »Rokeby« (1813), dessen historischer Hintergrund die englischen Bürgerkriege, und „Der Herr der Inseln (the Lord of the isles" 1814) kommen an Kühnheit und Pracht den früheren nicht gleich und von untergeordnetem Werthe sind »The vision of Don Roderik«, »The bridal of Triermain« und »Harold the dauntless« [1]). Ich füge hier, weil gerade von werthloseren Hervorbringungen Scotts die Rede ist, gleich an, daß zu diesen auch seine dramatischen Versuche gehören, welche aus verschiedenen Zeiten seines Lebens stammen (»Halidon Hill«, »Macduff's cross«, »The doom of Devorgoil«, »The Auchindrane tragedy«). Scotts eigentliche Sphäre war und blieb die epische, und nachdem er sein erzählendes Genie in heroischen Epopöen bewährte, sollte er es, und zwar in noch höherem Grade, in der Form des Romans bewähren. Als Balladendichter war er ein Liebling seines Volkes geworden, als Romandichter wurde er ein Liebling aller gebildeten Völker des Erdkreises. Er hat, von der richtigen Erkenntniß geleitet, daß die bisanhin gäng und gäben Elemente der Romandichtung verbraucht wären, den modernen historischen Roman geschaffen und ist in dieser

[1]) W. Scotts poetische Werke, metr. übers. von A. Reidhardt, 1854 fg.

Gattung ein noch immer unerreichtes Muſter geblieben, indem er alle beſſeren Eigenſchaften des Ritterromans, des pikareſken Romans, des Familienromans und des humoriſtiſchen Romans auf dem Boden der Hiſtorie zu entfalten verſtand. Um dies zu vermögen, iſt Reichthum der Phantaſie und des Gemüthes, Kenntniß des menſchlichen Herzens und der Geſchichte, ein offener Blick für alles Schöne, nebſt reichem Talent der Kompoſition und Darſtellung erforderlich, lauter Eigenſchaften, wie ſie nur einem Dichter von hohem Range eigen ſind. Im Jahre 1814 eröffnete er anonym die lange Reihe ſeiner Waverley-Novellen mit dem Roman »Waverley or 'tis sixty years since«, welcher dem ganzen Cyklus ſeinen Gattungsnamen gegeben hat und zu den glänzendſten Schöpfungen des Dichters gehört. Es folgte »Guy Mannering«, dann „Der Alterthümler (the antiquary“), dann »Rob Roy« und ſofort in ununterbrochener Reihe bis 1831 erſchienen die vierundſiebzig Bände hiſtoriſcher Novellen, die in aller Händen ſind. Zu den trefflichſten gehören zweifelsohne außer den vier bereits genannten das „Herz von Mid-Lothian“, „Die Schwärmer“, „Die Braut von Lammermoor“, die „Legende von Montroſe“, „Ivanhoe“, „Kenilworth“, „Das ſchöne Mädchen von Perth“, „Quentin Durward“ und „Woodſtock“. Den ſpäteſten, wie z. B. „Anna von Geierſtein“ und „Robert von Paris“, ſieht man deutlich an, wie ſehr die Vielſchreiberei auch dem größten Genie ſchädlich iſt. Es hieße nur hundertmal Geſagtes wiederholen, wollte ich die künſtleriſche Vollendung der beſſeren dieſer Schöpfungen einer außerordentlichen reichen Dichterphantaſie näher charakteriſiren; allein ich kann nicht umhin, ſtatt deſſen auf einen Umſtand aufmerkſam zu machen, der meines Wiſſens von keinem Beurtheiler Scotts gehörig betont worden. Nur in einem Buche von Georges Sand findet ſich eine gelegentliche Hindeutung auf dieſen Umſtand. Es iſt der humane, volksfreundliche Zug, welcher durch Scotts Romane hindurchgeht. Allerdings iſt er der Dichter der Lords und Ritter, aber nicht minder iſt er auch der Dichter des Bauers, des Soldaten, des Handwerkers und des Bettlers. Wenn er, ſeinen ariſtokratiſch-politiſchen Anſichten getreu, es beinahe immer ſo einzurichten weiß, daß ſich für ſeine edelherzigen Vagabunden zuletzt ein vornehmer Stammbaum und ein reiches Erbe findet oder daß ſie, die Leiter des Glückes ſtufenweiſe hinanſteigend, oben angelangt der erkorenen Dame die Hand bieten können, ohne die letztere der Schmach einer „Miſſheirat“ auszuſetzen, ſo muß auf der andern Seite dankbar anerkannt werden, daß er uns das Volk mit wahrhaft poetiſchen Farben gemalt, daß er aus demſelben tüchtige, ja großartige Geſtalten hat hervorgehen laſſen, die an Geiſt und ſittlicher Schönheit, an Muth und Treue den ritterlichen Haupthelden keineswegs nachſtehen, ſondern ſie oft geradezu übertreffen und verdunkeln. Cunningham hat ganz recht, wenn er meint, der größte Zauber von Scotts Romanen beſtehe vornehm-

lich in den volksmäßigen Charakteren, an welchen er überreich ist. Ich erinnere nur an den Pächter Dinmont, an Charlies Hope, an Andreas Diengut, an Cuddie Headrigg, an Richie Moniplies, an Harry Wynd und an den köstlichen Edie Ochiltree. Betrachtet man diese und noch eine ganze Reihe scott'scher Volkscharaktere, so wird man gestehen müssen, der große Dichter habe das Volk geliebt, sei es auch mehr aus Instinkt als aus Grundsatz, und nie habe er als Künstler durch die Vorurtheile des Tory sich beirren lassen. Das gleiche Lob der Gerechtigkeit, mit welcher er in seinen Romanen verfährt, kann aber Walter Scott dem Geschichtschreiber nicht gezollt werden, wenigstens nicht dem Geschichtschreiber Napoleons. Scotts biographisch-historisches Werk »The life of Napoleon Bonaparte« (1827) ist zwar in Beziehung auf Darstellung und Stil kräftig und malerisch, aber verfehlt um der Auffassung der französischen Revolution willen, welche Auffassung sehr unkritisch und durchaus die eines starr toryistischen Engländers ist. Scott hat auch zweimal die Geschichte von Schottland geschrieben, einmal so zu sagen in vertraulicher, familiärer, aber dabei äußerst ansprechender Weise unter dem Titel »Tales of a grandfather«, dann in ernster gehaltenem Ton, dem aber meist Beseelung und Wärme fehlt. Ungleich weit tüchtiger und anziehender als diese letztere schottische Geschichte sind Scotts literarhistorische Arbeiten, wozu außer den Biographieen Drydens und Swifts insbesondere seine Lebensbeschreibungen älterer Romandichter und Novellisten (Richardson, Fielding, Smollet u. a. m.) gehören.

Während in Schottland Burns die Rückkehr zur Natur als ein neues, gerngeglaubtes Evangelium in herzinnigen Liedern verkündete und Scott die Berge und Haiden seiner Heimat in der zauberhaften Beleuchtung seiner Romantik zeigte, probte auch in England die Poesie neue Schwingen. Einfachheit, Natürlichkeit, Wahrheit wurde hier die Losung einer Reihe von Dichtern, welche zunächst in die Fußtapfen von Cowper und Goldsmith traten, deren beschreibender Didaktik sich aber allmälig philosophische, politisch revolutionäre und romantische Elemente beimischten. Einer der frühesten Dichter dieser Richtung ist George Crabbe (1754—1832), der Poet der Wirklichkeit und zwar der „Wirklichkeit des niederen Lebens". Er kündigte sich schon in einem seiner Erstlingswerke (das Dorf, »the village« 1782) als solcher an, indem er sagte, das Leben des Dorfes und dessen kleine und große Sorgen, das Loos des Bauern und Hirten, die Früchte der Arbeit und das, was nach den Mühen der letzteren des lebensmüden Alters harre, das wahre und echte Gemälde der Armuth, mehr zu versprechen und zu geben vermöge seine Muse nicht [1]). Diesen Ton hat er in allen seinen

[1]) »The village life, and every care that reigns
O'er youthful peasants and declining swains

Werken (»The parish register«, »The borough-tales«, »Tales of the hall«) eingehalten. Die Sicherheit, Genauigkeit und Schärfe seiner Zeichnung läßt nichts zu wünschen übrig. Aber es liegt nichts von dem sonnigen Lächeln Goldsmiths auf diesen einförmig düsteren Bildern des Menschenlebens und Crabbe's unerbittliche Anatomie des Menschenherzens bringt zwar einen schlagenden, jedoch keineswegs wohlthuenden Eindruck hervor. Noch deutlicher als an Crabbe zeigt sich der Gegensatz zwischen der konventionellen Poesie des Zeitalters der Königin Anna und der jetzt in Schwang kommenden Naturdichtung, d. h. der poetischen Behandlung des Wirklichen, an William Wordsworth (1770—1850) auf, welcher gewöhnlich für das Haupt der sogenannten „Seeschule (Lake-school") gilt, d. h. für den Führer eines Kreises von Dichtern, deren Bezeichnung als »Lakers« von dem Umstande herrührt, daß ihre malerische und beschreibende Poesie vielfach an der Schilderung der reizenden Seen von Westmoreland und Cumberland sich geübt hat. Dieser äußerliche Grund einer Kollektivbezeichnung für Männer wie Wordsworth, Coleridge, Southey und andere ist noch der plausibelste, denn ein innerer läßt sich bei dem oft grundverschiedenen Streben der Genannten wohl kaum nachweisen. Wordsworth hat seine Werke mehrmals selbst gesammelt (in 4 Bänden) und hat sie mit Erläuterungen und vertheidigenden Vorreden versehen, in welchen er sein System auseinandersetzt. Er fordert, daß der Dichter besitze Talent der Darstellung, Empfänglichkeit, Reflexion, Phantasie, Erfindungsgeist und Urtheilskraft; dann spricht er über den Gebrauch dieser Eigenschaften. Man sieht, Wordsworth ging sehr methodisch zu Werke, viel methodischer als ein ganzer Dichter es thut. Die bedeutenderen unter seinen Dichtungen (»The excursion«[1]), »The

---

What labour yields, and what, that labour past,
Age in its hour of languor finds at last:
What form the real picture of the poor,
Demand a song — the muse can give no more.«

Byron hat den Dichter der Tales of the hall „der Natur strengsten, aber besten Maler" genannt (nature's sternest painter, yet the best).

[1]) »The excursion« ist eigentlich nur das Bruchstück einer größeren Dichtung (»The recluse«), welche nie erschien. Dieses Bruchstück ist übrigens sehr geeignet, uns mit den Eigenheiten Wordsworths bekannt zu machen. Der Inhalt ist folgender: „Zuerst eine pathetische Erzählung von dem allmäligen Zerfall und der endlichen Zerstreuung einer Familie, welche eine einsame Hütte auf einer Haide bewohnte. Nach dieser Erzählung begeben sich ein Hausirer und ein Dichter, sein Begleiter, auf den Weg, einen unglücklichen Zweifler zu besuchen, der in vollständiger Abgeschlossenheit in den Bergen lebt. Dieser Einsiedler ist in allen seinen politischen Hoffnungen getäuscht, all seines Glückes beraubt, von all seinem religiösen Glauben verlassen worden. Hier hat der Lehrer der Weisheit eine große Aufgabe zu erfüllen. Dieser Mann soll wieder für die Thätigkeit, für die Hoffnung, für den Glauben gewonnen werden. Aber was ist nun der Inhalt der Lehre, die der Hausirer, die Personifikation der Weisheit, bei dieser Gelegenheit entwickelt? Schöne

white doe of Rylstone«, »The wagoner«, »Peter Bell«) vermochten die Engländer, Wordsworth einen philosophischen Dichter zu nennen, insofern es seine Art und Weise sei, die Einzelnheiten des Lebens zu betrachten, wie sie neben einander sich darbieten, und daraus diese oder jene allgemeine Wahrheit zu abstrahiren. Auch als religiösen Dichter preisen seine Landsleute Wordsworth, weil in seinen Büchern kein Thema häufiger wiederkehre, als das von der Abhängigkeit und Verantwortlichkeit des Menschen gegenüber einer höheren Macht. Entgegen diesen landsmännischen Urtheilen darf aber nicht verschwiegen werden, daß Wordsworths philosophisch-religiöse Expektorationen meist sehr banal und trivial sind, daß sein Streben nach Einfachheit und Natürlichkeit vielfach ein ängstlich gemachtes, seine poetische Potenz überhaupt nur eine geringe ist. Am liebenswürdigsten erscheint sein Dichten in seinen Sonetten an die Freiheit und in einigen balladenartigen Liedern (z. B. »We are seven« und »The solitude of Binnorie«), wo er die flüchtige Andeutung einer Situation mit einem elegischen Aus-

---

Gedanken sind allerdings da und dort zerstreut; der Ursprung griechischen und chaldäischen Aberglaubens ist poetisch geschildert und die edelsten Neigungen unserer Natur sind auf die gewinnendste Weise hervorgehoben. So wird ein freundlicher und wohlthätiger Einfluß geübt. Aber wollte der Leser allzu hartnäckig nach dem Kern der Wahrheit forschen, welche mit vielem philosophischen Prunk dem Zweifler geboten wird, so wird er finden, daß der Vernunft wenig gegeben ist, sich daran zu halten. Der Weise räth dem Kranken, das wilde Reh auf den Bergen zu jagen, und es wäre unmöglich, einen ersprießlicheren Rath zu geben für die Gesundheit und heitere Geistesstimmung. Allein wir besorgen, seine Zweifel möchten durch diese und ähnliche Anweisungen nicht bedeutend aufgeklärt worden sein. Die drei Unterredenden begeben sich nachher auf einen Kirchhof, wo sie den Pfarrer eines einsamen Dorfes treffen. Von ihm verlangen sie eine Auflösung ihrer Bedenklichkeiten. Ist der Mensch ein Kind der Hoffnung? fragt der Hauptsprecher. Aber auch der Priester weicht einer entschiedenen Antwort aus:

„Unsere Natur, versetzt der Priester mild,
Die mögen Engel nur ergründen! Sie
Erschau'n mit klarem unumwölkten Geist
Die Dinge, wie sie sind; wir selber aber
Erreichen jene Höh'n des Schauens nicht,
Uns mischt sich Gutes stets mit Schlimmem.
Trotz dem stolzesten Rühmen
Bleibt Einsicht für den unvollkommnen Menschen
Nur stets ein Streben und ein edles Ziel;
Sie bleibt des Höchsten Kron' und Attribut,
Wonach wir ringen, die wir nie gewinnen!"

Dann geht der Priester über auf die Schilderung der Mannigfaltigkeit von Charakteren, welche sich unter seiner kleinen Heerde zeigt — eine Schilderung, die keinen andern Zweck zu haben scheint, als die unvermeidliche Verschiedenheit in Temperament und Ansichten darzuthun, welche der vielgestalteten menschlichen Natur eigen ist." (Aus dem London and Westminster Review, übersetzt in den Blättern zur K. der Lit. des Ausl. 1836, S. 238.)

hauch beſchließt [1]). Einen höheren Rang als Wordsworth hat meiner Anſicht nach Samuel Taylor Coleridge (1773—1834) anzuſprechen, denn er iſt einer der originellſten Dichter der neueren Literatur Englands und auf ſeinen phantaſtiſchen Gemälden liegt eine brennende Glut der Empfindung. In ſeinen Jugendjahren hatte den Dichter ein feuriger Eifer für die Ideen der franzöſiſchen Revolution ergriffen und er hatte ſich mit dem nachmaligen Hofpoeten und Zionswächter Southey zu allerlei republikaniſcher Propaganda verbunden, die ſich aber bald an dem engliſchen Phlegma brach. Nachhaltigeren Erfolg errang Coleridge als poetiſcher Reformer und ſein Name ſteht in der erſten Reihe derjenigen, welche die literariſche Schule des 18. Jahrhunderts in England ſtürzten. Mit Wordsworth eng befreundet, war Coleridge „Lakiſt", inſofern „ein myſtiſches Sichverſenken in die Schönheiten der Natur" das Auszeichnende der Seedichter iſt [2]). Dieſe Naturliebe ſteigert ſich bei Coleridge zu einer geheimnißvollen Beſeelung der ganzen Natur. Alles in derſelben iſt ihm „der Ausdruck einer intellektuellen Kraft und er legt dem geringſten wie dem größten Gegenſtande in der Schöpfung nicht nur eine phyſiſche, ſondern auch eine moraliſche Exiſtenz bei; der Ocean wird von Gefühlen und Leidenſchaften bewegt; der Mond hat ſeine Launen; Kometen, Sterne und Wolken folgen innerlichen Antrieben". Es wird nicht zu viel geſagt ſein, wenn man annimmt, daß Coleridge's Bekanntſchaft mit den äſthetiſchen Principien der deutſchen Romantiker auf dieſe ſeine Naturſymbolik, wie ſie ſich insbeſondere in ſeinen wunderſamen Hauptdichtungen »Christabel« (deutſch von Kranz) und »The ancient mariner« (deutſch von Freiligrath) höchſt eigenthümlich ausſpricht, von bedeutendem Einfluß geworden ſei. Seelenvoll iſt ſeine Romanze »Genevieve« (deutſch von Ploennies), wild erhaben ſeine Rhapſodie »Fire,

---

[1]) So auch im nachſtehenden Liedchen:

»She dwelt among the untrodden ways
Beside the springs of Dove,
A maid, whom there were none to praise
And very few to love.

A violet by a mossy stone
Half hidden from the eye!
Fair as a star, when only one
Is shining in the sky.

She lived unknown, — and few could know
When Lucy ceased to be;
But she is in her grave and, oh,
The difference to me!«

[2]) Näheres über die Grundſätze der Lakers, wie über die kulturgeſchichtliche Stellung und Bedeutung der Seeſchule ſ. in meiner „Geſchichte der engliſchen Literatur", 2. Aufl. S. 185 fg.

famine and slaughter«, kräftig sein Drama »Remorse«. Seine kleineren Gedichte hat er in drei Sammlungen (»Juvenile poems« — »Sibylline leaves« — »Miscellaneous poems«) zusammengestellt. Sein Leben und seine literarische Thätigkeit schilderte Coleridge in dem autobiographischen Buch »Biographical sketches of my literary life and opinions« (1817). Als einer der Vermittler zwischen deutscher und englischer Literatur lieferte er eine gute Uebersetzung von Schillers Wallenstein. Weit weniger Originalität als Coleridge zeigt Robert Southey (1774—1843), dem aber glänzende Bemeisterung der Sprache, Produktivität und Bilderreichthum zuerkannt werden muß. Er begann seine Laufbahn mit dem extrem revolutionären Drama »Wat Tyler«, wandte sich aber dann der Epik zu und erregte zuerst durch seine Heldendichtung »Joan of Arc« die öffentliche Aufmerksamkeit. Er gab hierauf »Thalaba« (fragmentarisch übersetzt von Freiligrath), eine mit wilden und wunderlichen Arabesken verzierte arabische Geschichte in unregelmäßigen Rhythmen, dann »Madoc«, gegründet auf eine walliser Sage, der zufolge im 12. Jahrhundert walliser Abenteurer nach Amerika gelangten, hierauf »Kehama«, eine hindostanische Erzählung, endlich »Roderick«, dessen Inhalt der Titelbeisatz »the last of the Goths« angibt. Kleinere, lyrische, epische und satirische Gedichte gelangen ihm mitunter ganz gut. Seine schon früher umgeschlagenen politischen und religiösen Ansichten gestalteten sich nach seiner Ernennung zum Hofpoeten (1813) zu wilder Reaktionssucht. Er sang den Prinz-Regenten an, dichtete Oden auf die Siege der Verbündeten und begeiferte Byron, welcher Southey's albernem Gedicht »The vision of judgment« eines seiner genialsten Werke entgegensetzte. Den Ruhm, welchen Southey seinen trefflichen historischen Arbeiten »The history of Brazil« (1810) und »The life of Lord Nelson« (1813) verdankte, verdunkelte er durch seine höchst befangene »History of the war in Spain and Portugal« und seine arge reaktionäre Versumpfung dokumentirte er durch sein hochkirchliches »Book of the church«. Als vierter Chorführer der Seeschule gilt John Wilson (geb. 1789), der in seinen kleineren Gedichten reizende, der Natur abgelauschte Situationen malt, während sein Hauptwerk die Palmeninsel (»The isle of palms«), eine poetische Erzählung in vier Gesängen, einen schönen Stoff mit gewinnendster Zartheit behandelt.[1]) Ergreifend ist sein Nachtstück die Peststadt (»The city of the plague«) und mondscheinhaft lieblich sein Feenmärchen »Edith and Nora«.

[1]) Die Palmeninsel erzählt die Geschichte von zwei Liebenden, welche im indischen Meere Schiffbruch leiden, sich auf eine einsame Insel retten, sieben Jahre dort leben, ein Kind zeugen und endlich, durch ein zufällig landendes Schiff in die Heimat zurückgebracht, hier von der Mutter der jungen Gattin empfangen werden, welche Mutter ihre Tochter die ganze Zeit über mit nie gestilltem Sehnen am Meeresufer erwartet hatte.

Zwei Dichter von großem Anſehen unter ihren Landsleuten, Rogers und Campbell, ſchrieben zuerſt in der didaktiſchen Weiſe der älteren Schule, lenkten dann aber allmälig auf die neue Bahn der Romantik ein, beſonders der letztere. Samuel Rogers (1765—1855) trat 1792 mit dem an glänzenden und ſinnigen Stellen reichen Lehrgedicht „Die Freuden der Erinnerung (the pleasures of memory)“ hervor, welches mit größtem Wohlwollen aufgenommen wurde [1]); dann veröffentlichte er nach langjährigem Schweigen »The voyage of Columbus« und die von einem elegiſchen Hauch durchzogene poetiſche Erzählung »Jacqueline« (1814). In einem ſpäteren didaktiſchen Gedicht »The human life« (1819) zeigt ſich deutlich der Einfluß, welchen die neue Schule inzwiſchen auf Rogers gewonnen, während die poetiſche Reiſebeſchreibung »Italy« (1822), womit der Dichter Abſchied vom Publikum nahm, noch einmal ſeine geſchmackvolle Landſchaftsmalerei und Gruppirung glänzend an den Tag legte. Thomas Campbell (1777—1843) begründete ſchon im 20. Lebensjahre ſeinen Ruf durch das didaktiſche Gedicht „Die Freuden der Hoffnung (the pleasures of hope)“, welches den beſten Lehrgedichten der Weltliteratur beizuzählen iſt. Später ging er zur poetiſchen Erzählung über, welche in der neueſten Periode der engliſchen Literatur neben dem Roman die einflußreichſte und populärſte Form geworden iſt, und dichtete »O'Connor's child« (deutſch von Wolff), rührend und zärtlich, dann »Gertrude of Wyoming«, ein amerikaniſcher Urwaldſtoff, anmuthig, melancholiſch und formſchön behandelt, endlich »Theodoric«, weniger gelungen. Von ſeinen kleineren Gedichten ſind rühmlich zu erwähnen »Lochiel and the wizard« (deutſch von Bockelmann), »Hohenlinden«, »The battle of the Baltic«, »The last man« (deutſch von Freiligrath), »The soldier's dream« und »Ye mariners of England« (eins der populärſten Gedichte der engliſchen Literatur) [2]). Die poetiſchen Erzählungen

---

[1]) »And thou, melodious Rogers! rise at last,
Recall the pleasing memory of the past;
Arise! let blest remembrance still inspire,
And strike to wonted tones thy hallow'd lyre;
Restore Apollo to his vacant throne,
Assert thy country's honour and thine own.«

Dieſe ehrenden Zeilen ſpendete Byron in ſeinen »English bards and Scotch reviewers« dem Dichter der Freuden der Erinnerung und ſetzte in einer Note noch hinzu: »His elegance is really wonderful — there is no such a thing as a vulgar line in his book.« Vgl. „Rogers' Leben und Schriften“ von Jolowicz (in Herrigs Archiv, Bd. 29, S. 36 fg.).

[2]) Die beiden zuletzt genannten ſchönen Dichtungen Campbells finden ſich trefflich verdeutſcht in „Engliſche Dichter“, eine Auswahl engliſcher Gedichte von Chaucer bis Tennyſon mit deutſcher Ueberſetzung von O. L. Heubner, 1856. Selten hat das Kerkerleben eines Ehrenmannes eine ſo edle Frucht gezeitigt wie dieſe Dolmetſchungen. Gute Uebertragungen

von James Montogmery (geb. 1771), »The wanderer of Switzerland«, »The world before the flood«, »Greenland«, »The pelican island«) verrathen weit weniger dichterisches Talent als steifkirchlichen Sinn, welcher ihn auch zu einer Bearbeitung der Psalmen trieb, die unter dem Titel »Songs of Zion« sehr beliebt wurde. Das schöne Gedicht »The common lot« wird, obgleich nur aus wenigen Strophen bestehend, Montgomery's Namen auf die Nachwelt bringen. Die beiden Idylliker James Graham (1765—1814) und Robert Bloomfield (geb. 1766) erheben sich nirgends über die Mittelmäßigkeit. Der Balladendichter John Leyden (geb. 1775) und der Lyriker Henry Kirke White (1785—1806) starben zu früh, um die schönen Hoffnungen, die sie erregt hatten, zu erfüllen. Ebenso John Keats (1796—1820), Verfasser der phantasiereichen, gefühlvollen, von herrlichen Metaphern funkelnden Dichtungen »Endymion« und »Hyperion«, denen nur etwas weniger Dunkel und Düsterniß zu wünschen wäre, wie hinwieder dem hochverdienten freisinnigen Publicisten und Literator Leigh Hunt (1784—1859) in seinen Gedichten mehr Wärme und Leidenschaft wohl anstände. Das vollendetste seiner Werke ist die poetische Erzählung »The story of Rimini« (4 Gesänge, 1816; deutsch in d. Blätt z. K. d. Lit. d. Ausl. 1836, Nr. 72 ff.). Der berühmte dante'sche Stoff (Inf. V.) ist hier von Hunt zu einem, fein psychologischen, höchst eleganten Gemälde verarbeitet. Hunt stand lange Zeit in freundschaftlichen Beziehungen zu Moore und Byron und so mag uns sein Name als Uebergangspunkt zu diesen beiden Dichtern dienen.

Thomas Moore wurde am 28. Mai 1779 zu Dublin geboren, genoß einer sorgfältigen Erziehung, machte seine Studien an der Universität seiner Vaterstadt, gerieth in noch sehr jungem Alter in den Wüstlingskreis des Prinzen von Wales, welches Verhältniß aber zu Moore's Glück sich bald wieder lös'te, erhielt 1803 eine Anstellung in Bermuda, bekleidete aber dieses Amt nur kurze Zeit, kehrte nach größeren Reisen nach England zurück und hat dann bis zu seinem 1852 erfolgten Tode meist in ländlicher Zurückgezogenheit den Musen gelebt. [1]) Moore begann seine dichterische Laufbahn mit einer Bearbeitung der Oden des Anakreon (1800), also mit einer

---

englischer Dichtungen alter und neuer Zeit bietet auch die „Britannia" von Luise von Plocnnies (1843), ebenso die schon einmal erwähnte Sammlung von H. Harrys („Lieder aus der Fremde", 1857) und eine ähnliche von Heyse, Krafft, Mörike, Notter und Seeger („Blumen aus der Fremde", 1862); meisterhafte Nachdichtungen gab F. Freiligrath in den „Englischen Gedichten aus neuerer Zeit", 1846.

[1]) »Memoirs, Journal and Correspondence of Th. Moore«, ed. by Lord John Russel, 1855 fg. (ein unerquickliches, breitgeschwätziges und nichtssagendes Buch. Mylord wußte aus dem reichen Material, welches ihm zu Gebote stand, schlechterdings nichts zu machen).

Leiſtung, die nicht eben Schöpfungskraft und Originalität verhieß, dagegen die weſentlichſte Eigenſchaft des Dichters, lyriſche Friſche und Beweglichkeit, charakteriſtiſch ankündigte. In ſeinem erſten ſelbſtſtändigen Erzeugniß von einiger Bedeutung, in den unter dem Titel »Tom Little's poems« im Jahr 1802 erſchienenen Gedichten iſt Moore noch völlig Anakreontiker und weiß zwar als ſolcher Phantaſie und Witz ſchimmernd ſpielen zu laſſen, verletzt aber vielfach durch frivole Auffaſſung der Liebe und ihrer Erſcheinungen. Auf einem weit höheren Standpunkt angelangt erſchien Moore als Dichter der Iriſchen Melodieen (»Irish melodies«), welche, den Text zu den von Stevenſon geſammelten Nationalweiſen Irlands bildend, von 1807—34 in zehn Abtheilungen veröffentlicht wurden. Man hat dieſe Lieder wohl mit Recht das ſchönſte Denkmal genannt, welches Moore in der Geſchichte der Poeſie ſich geſetzt. Tief ergriffen von den Leiden der Smaragdinſel, ſeiner unglücklichen Heimat, glühend begeiſtert von ihren Naturſchönheiten und ihren hiſtoriſchen Erinnerungen, ſtrömte der Dichter ſeine volle und reiche Seele in dieſen herrlichen Geſängen aus, in welchen die Luſt und der Schmerz, der Stolz und die Trauer abwechſelnd in Formen voll herzergreifender Melodie jubeln und weinen, zürnen und klagen. Eine wahrhaft rührende Anhänglichkeit an das arme grüne Erin heißt ihn der theuren Harfe ſeiner Heimat, die er aus langem Schlummer geweckt und welche Klang, Licht und Freiheit wieder gelehrt zu haben er ſich rühmt und rühmen darf [1]), die zarteſten, innigſten Töne der Liebe entlocken, und wenn dann der Sänger die Saiten des Inſtruments voll und mächtig aufrauſchen läſſt, ſprühen ſie ſengende Feuerpfeile auf Tyrannen und Verräther oder hauchen, aus Dur in Moll übergehend, gramſchwere Klagelaute über die Gräber von Vaterlands- und Freiheitskämpfern hin. Von den übrigen lyriſchen Dichtungen Moore's ſind die »Sacred songs« und die »National airs« anerkennend zu betonen. Inzwiſchen hatte der patriotiſche Zorn, welcher in

---

[1]) »Dear harp of my country! in darkness I found thee;
The cold chain of silence had hung o'er thee long,
When proudly, my own Island harp! I unbound thee,
And gave all thy cords to light, freedom, and song!
The warm lay of love and the light note of gladness
Have waken'd thy fondest, thy liveliest thrill;
But, so oft hast thou echoed the deep sigh of sadness,
That even in thy mirth it will steal from thee still.«

Soll ich aus den iriſchen Melodien einzelne Liederperlen beſonders hervorheben, ſo mögen es folgende ſein: Go where glory waits thee — War song — When he who adores thee — As a beam o'or the face — Sublime was the warning — Believe me — Erin! o Erin! — Oh, blame not the bard — She is far from the land — 'Tis the last rose of summer — Come, rest in this bosom — As slow our ship — Forget not the field — Thye know not my heart.

vielen seiner Lieder flammt, den Dichter auf den Weg unmittelbarer Opposition gegen das herrschende und insbesondere schwer auf sein Heimatland Irland drückende Regierungssystem geführt und ihn vermocht, den scharfen Griffel der Satire zur Hand zu nehmen, um die politische Despotie und sociale Fäulniß des englischen Toryismus mit ätzenden Zügen zu zeichnen. Er gab seine Satiren unter dem Namen Thomas Brown heraus und die durchschlagendsten sind die »Intercepted letters or the twopenny postbag« (1810), sowie die höchst ergötzlichen »Letters of the Fudge family in Paris« (1818). Moore verwendete indessen nicht seine ganze Zeit auf die Arbeit in der „Essigfabrik der Satire", sondern machte ein Jahr vor dem Erscheinen des zuletzt angeführten Spottgedichts sein poetisches Hauptwerk bekannt. Es ist dies »Lalla Rookh, an oriental romance«, bestehend aus vier poetischen Erzählungen, um welche sich eine kurze in Prosa geschriebene Liebesgeschichte als anmuthiger Rahmen legt. Die Tochter des Herrschers von Indien Aurungzeb, Lalla Rookh (d. i. Tulpenwange), ist mit dem Kronprinzen der Bucharei verlobt. Ein glänzendes Gefolge kommt nach Delhi, um die Braut zu ihrem Verlobten zu geleiten. An den Rastorten unterhält ein junger bucharischer Dichter, Namens Feramorz, die Prinzessin durch den Vortrag dichterischer Sagen, wodurch er ihr Herz gewinnt, während er sich von dem Kämmerling des Harems, Fadladeen, in dessen Person Moore die Kritikaster persiflirt, kritisch herunter machen lassen muß. Am Ende der Reise zeigt sich zu Fadladeens größter Bestürzung, daß Feramorz und der prinzliche Bräutigam eine und dieselbe Person sind, und die Geschichte schließt in Freude und Jubel. Die vier Feramorz in den Mund gelegten Erzählungen sind 1) „Der verschleierte Prophet von Khorassan (the veiled prophet of K.)", 2) „Das Paradies und die Peri (Paradise and the Peri)", 3) „Die Feueranbeter (the fireworshippers)", 4) „Das Licht des Harems (the light of the haram)". Die reizendste dieser orientalischen Romanzen ist das Paradies und die Peri, die großartigste die Feueranbeter; über jene hat Moore den süßesten Schmelz seiner unnachahmlichen poetischen Malerei ausgegossen, die oft mit wenigen Pinselstrichen wundersame, durch herrliche Kontraste wirkende Bilder zu schaffen weiß [1]), diese trägt allen Zauber occidentalischer Romantik mitten in den Orient hinein und zwar ohne die Lokal-

[1]) Ich erinnere nur an die schöne Stelle:

»Now, upon Syria's land of roses
Softly the light of eve reposes,
And like a glory the broad sun
Hangs over sainted Lebanon,
Whose head in wintry grandeur towers
And whitens with eternal sleet,
While summer, in a vale of flowers,
Is sleeping rosy at his feet.«

farben zu verwischen, deren Treue ein Kenner wie Byron enthusiastisch pries. Und in noch einer weiteren Beziehung sind die Feueranbeter höchst bedeutend. Es zeigt nämlich diese treffliche Dichtung, daß die englische Romantik einen Verlauf nahm, welcher sie so hoch über die Romantik unserer Schlegel und Fouqué stellt, indem sie, statt wie letztere im Mittelalter befangen zu bleiben, ihre reichen Mittel dazu verwandte, das moderne Freiheitsbewußtsein künstlerisch zur Anschauung zu bringen. Das zweite größere Gedicht Moore's, „Die Liebschaften der Engel (the loves of the angels, 1833)", dessen Stoff auf eine Stelle der Genesis (Kap. 6) sich stützt, trägt ebenfalls orientalisches Kolorit, ist aber zu gedehnt und verläuft zu sehr in lyrische Reflexion, um Lalla Rookh nahezukommen. Der Reiz der Schilderung und die Musik des Verses sind indessen auch in diesem Gedicht bewunderungswürdig [1]). Moore's didaktisch-sentimaler Roman »The Epicurean« (1827) ist ein wunderliches Produkt, dessen Totaleindruck ein keineswegs befriedigender genannt werden kann. Auch das Gedicht »Alciphron«, welches das Thema des Epikuräers in der Form poetischer Episteln variirt, beurkundet durchaus kein Vorschreiten des Dichters, der die Erschöpfung seiner dichterischen Ader fühlen mochte, indem er sich mit Vorliebe der Prosa zuwandte. Die Darlegung der gerechten Klagen Irlands gegen die englische Verwaltung an einen volksthümlichen Charakter anlehnend, schrieb er den Memoirenroman »Memoirs of the life of captain Rock« (1823) und beschäftigte sich dann immer angelegentlicher mit historischen Studien über Irland, deren Früchte er in seinen »Memoirs of Lord Edw. Fizgerald« und in seiner unvollendeten »History of Ireland« darlegte. Als Biograph leistete Moore durch sein »Life of R. B. Sheridan« Anerkennungswerthes. Sehr zu beklagen ist, daß Moore die Handschrift von Byrons Denkwürdigkeiten, welches ihm sein großer Freund zur Veröffentlichung vermacht hatte, vernichtete, um kleinlichen Rücksichten der byron'schen Familie zu genügen. Die von ihm herausgegebenen »Letters and journals of Lord Byron with notices of his life« (1830) gewähren für diesen Verlust nur schwachen Ersatz. Bedauerlich für Moore's Ruhm ist die Herausgabe seines Buches »Travels of an irish gentleman in search of religion« (1833), als dessen mit glänzender Sophistik überfirnißter Kern ein höchst engherziger Katholicismus erscheint. Man sieht, daß Moore im Wesentlichen und Ganzen in seiner Entwickelung über die Romantik doch nicht hinausgekommen ist. Er bildet den Uebergang von Scott zu Byron, dessen durchaus moderner Tendenz die Romantik nur als treugehorsame Magd die Schleppe nachträgt.

---

[1]) Poetical works of Th. Moore, collect. by himself, Lond. 1841; 10 vols. Th. M. poetische Werke, deutsch v. Th. Oelkers, 4 Theile, 1839. Lalla Rooth, deutsch von A. Schmidt, 1857. Die „Peri" hat H. Kurtz (1844) schön verdeutscht.

George Byron-Gordon wurde am 22. Januar 1788 zu London geboren[1]) und zwar in nicht glücklichen Verhältniſſen, da ſein Vater, genannt der „tolle Jack“, ein ſehr lüderlicher Geſelle war und Weib und Kind in ziemlich beſchränkten Umſtänden zurückließ, als er drei Jahre nach der Geburt des Knaben ſtarb. Die junge Witwe zog ſich nach Banff in Schottland zurück und widmete ſich ganz der Pflege ihres Sohnes, welcher, ſchön von Antlitz und Gebärde, das Unglück gehabt hatte, mit einem Klumpfuß auf die Welt gekommen zu ſein. Dieſes Miſſgeſchick wurde eine Hauptquelle von Byrons miſanthropiſcher Verſtimmung. Auf den mit außerordentlicher Senſibilität ausgeſtatteten Knaben machten die Spöttereien über ſeine Lahmheit, welche er fortwährend vonſeiten ſeiner Schulkameraden, ja ſogar aus dem Munde ſeiner Mutter hören mußte, einen ſehr nachhaltigen Eindruck und hetzten ihn frühzeitig in jene Verbitterung hinein, welche ihn ſpäter einmal ausrufen ließ: „Wie zum Teufel hat man eine Welt wie die unſrige machen können! In welcher Abſicht, zu welchem Zwecke Stutzer ſchaffen können und Könige und Magiſter und Weiber von einem gewiſſen Alter und eine Menge Männer von jedem Alter und gar vollends mich! Wozu denn?“ Es dürfte vielleicht nicht zu gewagt ſein, anzunehmen, daß ſchon in der Seele des Knaben, wenn derſelbe in kindiſchem Unmuth die Lehren des Katechismus von einer allgütigen Vorſehung mit der körperlichen Beſchaffenheit verglich, welche ihm zu verleihen dieſer alliebenden Vorſehung beliebt hätte, der Keim jener düſtern, wühlenden Skepſis entſtanden ſei, welche alle Werke Byrons dämoniſch durchwaltet. Die Gebirgsluft der

---

[1]) Anderen (minderen glaubwürdigen) Angaben zufolge iſt Byron in Schottland oder in Dover geboren. Vergl. über das Leben Byrons, außer dem ſchon berührten Werke Moore's, Medwins »Conversations with Lord Byron« (1824), De Salvo's »Lord Byron en Italie et en Grèce« (1825), Leigh Hunts »Lord Byron and some of his contemporaries« (1828), Lady Bleſſingtons »Conversations with Lord Byron« (1834), W. Müllers Biographie Byrons in den „Zeitgenoſſen“ n. R. Nr. 17, F. Eberty's „Lord Byron, eine Biographie,“ 2 Bde. 1862, R. Gottſchall's „Byron“ (Neuer Plutarch, 4. Bd. 1876), Scherr's „Dichterkönige“, 2. Aufl. II. 225 fg. Die Gräfin Thereſa Guiccioli, Byrons Geliebte, veröffentlichte 1868: »Lord Byron, jugé par les temoins de sa vie.« Im folgenden Jahre ließ die amerikaniſche Novelliſtin Harriet Beecher-Stowe im »Atlantic Monthly« drucken: »The true story of Lady Byron's life« — und ferner in London »Lady Byron vindicated« (1870), geſchrieben eigens zu dem Zwecke, das Andenken des Dichterlords zu beſchmutzen. Denn der fromme Blauſtrumpf aus Boſton, auf die bekannte hinter der bekannten engliſchen Scheinheiligkeit verſteckte Skandalſucht der engliſchen „Geſellſchaft“ ſpekulirend, erzählte mit breitmäuliger Salbung, Byron habe mit ſeiner Halbſchweſter Auguſta Blutſchande getrieben. Von Beweiſen für dieſe Behauptung keine Spur. Karl Elze hat in ſeinem trefflichen Buch „Lord Byron“ (1870) der frommen Verleumderin gehörig heimgeleuchtet (S. 162 fg. S. 430 fg.). Die von Moore veröffentlichten »Letters and journals of Lord Byron« ſind auszüglich deutſch bearbeitet worden durch E. Ortlepp (1840) und ſpäter durch E. Engel (1877).

ſchottiſchen Hochlande, wohin die Mutter den achtjährigen Knaben gebracht hatte, kräftigte indeſſen ſeinen ſchwächlichen Körper ſo ſehr, daß er in allen Spielen ſeinen Altersgenoſſen bald an Gewandtheit, Ausdauer und Kühnheit voranſtand, wie er ſpäter in ſeinen Jünglingsjahren in allen Leibesübungen, im Schwimmen, Reiten, Fechten, Schießen die Palme errang. Auch auf ſeinen Geiſt übte der Aufenthalt inmitten der Natur- und Sagenwunder Hochſchottlands zweifelsohne bedeutenden Einfluß. Durch den 1798 erfolgten Tod ſeines wunderlichen Großoheims Lord William wurde dem jungen Byron die Lordſchaft und Peerswürde zutheil und ſeine Mutter ging jetzt mit ihm nach England, damit er auf der berühmten Schule zu Harrow ſeine wiſſenſchaftliche Vorbildung erhielte. Sechs Jahre verbrachte er in dieſer Anſtalt, und während eines Ferienaufenthalts bei ſeiner Mutter in Nottingham lernte er 1804 Miß Mary Chaworth kennen, die ſein Herz mit einer glühenden Leidenſchaft erfüllte. Miß Chaworth achtete indeſſen der Huldigungen des lahmen „Jungen“ nicht ſehr und heiratete bald darauf einen ganz unbedeutenden Menſchen, was den ſtolzen Byron furchtbar kränkte. Wie tief und echt das Gefühl des Jünglings geweſen ſei, bezeugt das ſchöne im Jahr 1816 geſchriebene Gedicht „Der Traum (the dream)“ welches dieſe Jugendliebe ſchildert und von ſchwermuthsvoller Innigkeit durchzittert iſt. Daß aber Byrons Anlage zur Welt- und Menſchenverachtung durch dieſe trübe Erfahrung nicht vermindert werden konnte, liegt auf der Hand. Ebenſo wenig ſeine Eitelkeit, welche, als die hervorſtechendſte ſeiner Schwächen, mitunter ins weite und weiteſte ging. (Als ein ergötzliches Beiſpiel davon kann das folgende betrachtet werden. Byron kam nach Rom, um ſich von Thorwaldſen modelliren zu laſſen. Die von dem großen Künſtler gefertigte Büſte des Dichters wurde von allen außerordentlich ähnlich gefunden, nur von Byron ſelbſt nicht, welcher ärgerlich ausrief: „Nein, das gleicht mir gar nicht; ich ſehe viel unglücklicher aus!“) Einige ſeiner poetiſchen Verſuche fallen in die Zeit ſeines Aufenthalts in Harrow, welches er 1805 verließ, um auf der Univerſität Cambridge ſeine Studien zu vollenden. Er gefiel ſich hier in einem ſtudentiſch tollen Treiben, ſo daß ihn die gelehrten Perücken ſehr gerne ſcheiden ſahen, als er die Univerſität verließ, bevor er das 19. Jahr erreicht hatte. Auf Andringen ſeiner Freunde debütirte Byron 1807 zum erſtenmal öffentlich als Dichter, indem er eine kleine Gedichteſammlung herausgab, betitelt „Stunden der Muſe (hours of idleness)“. Es waren anſpruchsloſe Erſtlinge, die vom Publikum ziemlich günſtig aufgenommen wurden, allein „die Kritiker des Edinburg-Review ſahen ſich gerade nach einem literariſchen Opfer um“ und ſo erſchien in dieſer Zeitſchrift eine höchſt unbillige, im verächtlichſten Ton gehaltene Verurtheilung dieſer Gedichteſammlung. Man muß indeſſen dieſes kritiſche Verfahren preiſen, denn unſtreitig hat es viel dazu beigetragen, den Lord

in die ihm eigentliche Dichterbahn zu treiben. Daß sie einen schlummernden Löwen geweckt, sollten die edinburger Kritiker bald zu ihrem eigenen Schaden erfahren, denn nachdem Byron von 1808 an auf seinem alten gothischen Familiensitz Newstead-Abbey eine Weile lang mit lustigen Gesellen ein genial ungebundenes Poeten- und Zecherleben geführt hatte, schleuderte er im März 1809 gegen jene, wie gegen die literarische Unzulänglichkeit der Zeit überhaupt, seine vernichtende Satire »English bards and scotch reviewers«. Nachdem der Dichter seinen Sitz im Hause der Lords eingenommen, brach er, Englands überdrüssig, im Sommer 1809 mit seinem Freunde Hobhouse auf, um den Orient zu bereisen. Die Fahrt ging über Portugal und Spanien zunächst nach Albanien, wo Byron den berüchtigten Despoten und Kraftmenschen Ali Pascha kennen lernte und wo er den ersten Gesang des »Childe Harold« zu dichten begann. Nachdem er in den beiden folgenden Jahren die Türkei und Griechenland bereis't hatte und, mit Leander wetteifernd, von Sestos nach Abydos über den Hellespont geschwommen war, kehrte er im Juli 1811 nach England zurück, wo ihm kurz darauf der Tod die Mutter entriß. Am 27. Februar hielt er seine mit Beifall aufgenommene Jungfernrede im Oberhaus und zwei Tage nachher erschienen die beiden ersten Gesänge von »Childe Harold's pilgrimage«. Der Eindruck, den dieses Werk, dessen erste Auflage binnen einer Woche sich vergriff, in ganz England hervorbrachte, war ein außerordentlicher. Er riß selbst Feinde und Neider und Kritikaster zu ungeheuchelter Bewunderung hin und stellte seinen Verfasser in die erste Reihe literarischer Größen. Und nun zeigte es sich auch, daß trotz der Kruste herber Misanthropie, welche sich scheinbar so eng um Byrons Herz gelegt hatte, Wohlwollen und Beifall der Menschen, wo sie ihm entgegenkamen, von bedeutendster Wirkung auf ihn waren. Denn der Erfolg seines Harold machte seine Dichterader erst recht flüssig und rasch folgte sich jetzt eine Reihe glänzender Werke. Nachdem er im März 1813 die Satire »The waltz« anonym hatte ausgehen lassen, veröffentlichte er im Mai »The Giaour«, eine Frucht seiner Reisen in der Levante, womit er das Feld der poetischen Erzählung betrat, eine Kunstgattung, welche in ihm ihren größten Meister anerkennt. Das Entzücken, womit das Publikum diese von Leidenschaft glühende, in aller Farbenpracht dichterischer Malerei funkelnde Liebes- und Rachegeschichte aufnahm, wurde noch erhöht durch die im December des nämlichen Jahres bekannt gemachten poetischen Erzählungen »The bride of Abydos« und »The Corsair«, welche die Vorzüge des Giaurs mit strengerer Einheit des Plans, größerer Klarheit im Gang der Fabel und sorgsamerem Bau des Verses verbinden. Im folgenden Jahre feierte Byron Napoleons Sturz durch seine »Ode to Napoleon«, keineswegs vom britischen Standpunkt aus, sondern aus dem Gesichtspunkte der Freiheit. Das Gedicht gehört indessen zu seinen schwächsten

und ſtreift vielfach an den Bänkelſängerton. Im Auguſt 1814 erſchien »Lara« die Fortſetzung und der Schluß des Korſaren, düſter und geheimnißvoll, aber ergreifend und formſtraff, und bevor das Jahr zu Ende ging, wurden die Hebräiſchen Melodien (»Hebrew melodies«) geſchrieben. Sie ſind uralten iſraelitiſchen Weiſen angepaſſt, berühren in elegiſcher Schilderung einzelne Ereigniſſe der jüdiſchen Geſchichte oder drücken in unbeſchreiblich innigen Herzenslauten die Trauer eines unglücklichen Volkes über ſeine Vergangenheit und Gegenwart aus. Zu Anfang des Jahres 1815 that Byron den unglückſeligen Schritt, ſich zu verheiraten, er, der überhaupt weder für die Ehe paſſte noch leicht eine Frau finden konnte, die ihn zu verſtehen und zu beglücken im Stande war. Daß Anna Iſabella Milbanke-Noel, mit welcher er ſich am 2. Januar 1815 vermählte, dieſe Frau nicht war, iſt ſicher. Auch äußerlich widrige Verhältniſſe, die aus der Zerrüttung von des Dichters Vermögen herrührten, ſtörten ſeine Ehe, nicht aber Byrons Schaffensluſt, welche gerade in dieſer Zeit die „Belagerung von Korinth (the siege of Corinth)“ und »Parisina« ſchuf. Seine Frau verließ ihn, nachdem ſie ihm eine Tochter geboren hatte, im Januar 1816 ſcheinbar im beſten Vernehmen, kehrte aber nie mehr zu ihm zurück, worauf die Scheidung eingeleitet und vollzogen wurde. Wer von beiden Gatten die größere Schuld dieſer Kataſtrophe trägt, iſt nicht recht klar geworden. Byron geſteht ſeine Verſchuldungen in dem rührenden Gedicht »Fare thee well, and if for ever«! welches er der verlorenen Gattin nachrief, offen zu, gab aber dadurch der ganzen Meute der Scheinmoraliſten und Prüderieſtolzen, von welchen England bekanntlich wimmelt, nur noch mehr Anlaß, wüthend über ihn herzufallen. Von jetzt an war er ein Gegenſtand unabläſſiger und rückſichtsloſeſter Angriffe vonſeiten aller Bekenner des „Cant“ (die bekannte Miſchung von Ziererei, Prüderie, Orthodoxie und Scheinheiligkeit), deren Anzahl in England Legion iſt. Er fühlte, wie Moor ſagt, die Unmöglichkeit, den Haß und die Verfolgungen zu hemmen, welche von überall her gegen ihn aufgeregt wurden. Deſſhalb verkaufte er Newſtead-Abbey und verließ am 25. April 1816 England, um es nie wieder zu ſehen. Auf der Fahrt rheinaufwärts begann er den dritten Geſang des Childe Harold, ging dann an den Genferſee und verlebte an deſſen Ufern in der Villa Diodati mit ſeinem neugewonnenen Freund und Mitſtrebenden Shelley den Sommer unter Bergſtreifereien und eifriger Dichterarbeit. Hier entſtand das furchtbare Nachtſtück »Darkness« und die kühne Rhapſodie »Prometheus«, hier wurde die poetiſche Erzählung »The prisoner of Chillon« gedichtet und durch die wunderſchöne Hymne auf die Freiheit (»Eternal spirit of the chainless mind!«) eingeleitet; hier wurde »Manfred« begonnen, jenes in den tiefſten Räthſeln des Menſchenſeins wühlende Drama, in welchem Byron in ſeiner Weiſe die Fauſtſtage variirte. Im

Herbste nach Italien gegangen, wählte er vorerst Venedig zu seinem Standquatier und verbrachte den Winter daselbst unter bunten Liebesabenteuern. Im Frühjahr 1817 machte er einen Ausflug nach Ferrara, wo er die glutvolle „Klage Tasso's (the lament of Tasso)" schrieb, und nach Rom, welches er bald darauf als »the Niobe of nations« so prachtvoll feierte und betrauerte. Nach Venedig zurückgekehrt, stürzte er sich in den Strudel des üppigsten Lebensgenusses, umgab sich mit einem Harem und schien Leben und Genie in unbändigen Orgien austoben zu wollen. Aber immer wieder raffte sich inmitten trotzig-toller Ausschweifungen sein Genius zu wundervollen Schöpfungen auf. Der vierte (Schluß-)Gesang des Childe Harold wurde begonnen und vollendet,[1]) die komische Erzählung »Beppo«,

---

[1]) Der in Spenserstanzen geschriebene Childe Harold ist die originellste, in sich abgeschlossenste Dichtung Byrons. „Die Sympathie mit der Natur, in den Phänomenen ihrer Furchtbarkeit und ihrer Schönheit; die Sympathie mit den unterdrückten, um ihre Freiheit kämpfenden Völkern," sagt ein ungenannter Beurtheiler (Blätter zur K. der Lit. des Ausl. 1837, S. 27), „Begeisterung für das Genie, die Tugend, die Liebe und eine erhabene Melancholie, die sich an den Bildern und Scenen der Trauer und Verwüstung mit geheimer Lust weidet, das sind die Hauptzüge dieses Gedichtes; aber der Reichthum der Bilder, der Gedanken, der Scenen ist unermesslich und die Sprache so edel, so körnig, so treffend, so abwechselnd mit schmelzender Zartheit und donnernder Kraft, daß sich diesem Produkt echter Inspiration nichts Verwandtes an die Seite setzen lässt. Es ist ein unerklärlicher poetischer Zauber darin; das Ganze ist von einer wunderbaren Atmosphäre umgeben, welche alles mit dem Hauch der Schönheit überweht." — Als besonders glänzende Stellen hebe ich hervor die Schilderung des Mädchens von Saragossa (I. 51—55) das Stiergefecht (I. 71—80), die Schilderung Albaniens und Ali Pascha's (II. 42—73), das Lied vom Drachenfels (III.), die Stanzen über Rousseau und Voltaire und die Beschreibung des Genfersee's (III.), die Betrachtungen über Venedig (IV. 1—18), über die Dichter Italiens (IV. 30—42), über Rom (IV. 78—175), endlich die Apostrophe an das Meer (IV. 179—183). Der Childe Harold lässt sich nicht in eine der herkömmlichen Gattungen der Poesie einregistriren. Es ist ein poetisches Wanderbuch, dessen Held der Dichter selbst. Wenn es nun feststeht, daß sämmtliche Helden Byrons im Grunde immer nur er selbst sind und daß dieses beständige Wiederkehren der eigenen Subjektivität seiner Charakterzeichnung, wenigstens seinen männlichen Charakteren, etwas nachtheilig Monotones verleiht, so ist auf der andern Seite unbestreitbar, daß gerade das Vorwalten der drangvollen Individualität Byrons in seinen Werken diesen einen so eigenthümlichen Zauber verleiht und daß namentlich die unwiderstehliche Wirkung des Childe Harold hierauf beruht. Je mehr der Dichter die dünne Maske seines Helden fallen, je offener er hinter derselben die eigenen Züge schauen lässt, desto gewaltiger wird sein Lied, dessen tragischen Grundton er anschlägt, dessen Unsterblichkeit er prophezeit in den herrlichen Strophen: —

„Und höret ihr mich meine Stimm' erheben,
Ist's nicht, daß ich mich krümm' in meinen Wehn;
Er spreche, der mich bleich, der mich erbeben
In meiner Seele Krämpfen hat gesehn.
Doch dieses Blatt hier soll als Denkmal stehn!
Mein Wort wird nicht in Luft verwehn, wenn lang

dieſe von reizendſtem Humor überquellende Frivolität, gedichtet, die erhabene, Freiheitsblitze ſprühende »Ode to Venice« geſungen und im »Mazeppa« ein ernſter Stoff mit allen Reizen epiſcher Malerei ausgeſtattet. Auch das unvergleichliche moderne Epos »Don Juan« ward jetzt angefangen, von welchem Göthe bekanntlich ſagte, es ſei „ein gränzenlos geniales Werk, menſchenfeindlich bis zur herbſten Grauſamkeit, menſchenfreundlich in die Tiefen ſüßeſter Neigung ſich verſenkend". Obgleich nur bis zum 16. Geſang gediehen und demnach Fragment geblieben, iſt der in achtzeiligen Stanzen gedichtete Don Juan das umfaſſendſte Werk Byrons, wie ſein reifſtes. Mit ſpielender Schöpferkraft beherrſcht er den gewaltigen Stoff, mit ſouveräner Meiſterſchaft gebietet er bei Behandlung deſſelben allen Dämonen ſeiner Poeſie. Schmiegſam und biegſam und graziös wie ein gezähmter Tiger führt die Sprache alle, auch die bizarrſten Wendungen aus, welche des Dichters Wink ihr vorzeichnet. Alle Leidenſchaften, die edelſten und die ſchlimmſten, entringen ſich abwechſelnd das Skepter. Witz, Spott, Hohn, herbſter Sarkaſmus, ſchneidende Satire, jauchzende Blasphemie, Wolluſt und Grauſamkeit, bitterſte Welt und Menſchenverachtung wirbeln im bakchantiſchen Tanze dahin; aber wenn ſich der mänadenhafte Reigen auf kurze Augenblicke öffnet, ſieht man die Liebe, in der Geſtalt des Griechenmädchens Haidie verkörpert, in einſamer Felſengrotte träumen und lächeln und küſſen. In reichſter Entfaltung ſeiner Phantaſie zeigte der Dichter, daß er überall heimiſch iſt, auf den höchſten Höhen wie in den tiefſten Abgründen des

---

Ich Staub auch bin, und in Erfüllung gehn
Vollauf wird mein weiſſagender Geſang
Und thürmen bergehoch ſich meines Fluches Zwang!

Der Fluch, er ſei — Vergebung! Höre mich,
O Mutter Erd', ihr himmliſchen Gewalten!
Kämpft' ich mit meinem Schickſal nicht? Hab' ich,
Was ſich verzeiht, nicht duldend ausgehalten?
War nicht mein Geiſt glutkrank, mein Herz geſpalten,
Zerſtört Hoffnung und Ruf, mein tiefſtes Leben?
Und trotzt' ich der Verzweiflung finſterm Walten,
War's, weil, von anderm Stoff als viele eben,
Im Seelenmoder ich, wie ſie, nicht mochte weben.

Und doch hab' ich gelebt und nicht vergebens!
Mag auch die Glut aus Geiſt und Adern ſchwinden,
Zerbrech' in Qual die Form auch meines Lebens —
Etwas in mir trotzt ſelbſt der Zeit, den Winden,
Und hält noch meinen Athem im Verſcheiden!
Etwas, das irdiſch nicht, das ſie nicht ahnen,
Wird, gleich dem Nachhall längſt verklungner Saiten,
Den Geiſt beſänft'gend einen Weg ſich bahnen
Und ſpät an Lieb' und Reu' verſteinte Herzen mahnen."

Daſeins, im Süden und Norden, im Weſten und Oſten, in den heimlichſten Verſtecken des Menſchenherzens wie in den lokalſten Beziehungen fremder Sitten und in den Lehren alter und neuer Geſchichte. Dadurch erhält das Werk jene Univerſalität, jene koſmopolitiſche Färbung, welche einem wahrhaft modernen Gedicht unerläſſlich ſind. Rechnet man hinzu, daß Byrons poetiſcher Stil im Don Juan eine Vollendung erreicht, welche Börne entzückt ausrufen ließ: „Wie mild und ſtark zugleich, er donnert auf der Flöte!“ rechnet man hinzu, daß der Dichter hier gleich groß im Erhabenen wie im Komiſchen iſt, rechnet man endlich hinzu, daß ihm — was ſich die, welche in Byron bloß einen Lyriker ſehen wollen, merken mögen — am rechten Ort die ſeltenſte epiſche Kraft und Plaſtik zu Gebote ſteht:[1]) ſo wird man im Don Juan ebenſoſehr die Krone von Byrons Schöpfungen als ein wirklich modernes Epos anerkennen. Allein, wie ob allen Werken des großen Dichters, liegt auch ob dieſem ein düſterer gewitterſchwüler Himmel, welcher kein befriedigtes Aufathmen geſtattet und deſſen Druck jene troſtloſe Stimmung erzeugt, die man mit den viel miſſbrauchten Worten Zerriſſenheit und Weltſchmerz bezeichnet. Grelle Blitze der Verzweiflung durchzuckten das Dunkel und wie boshaft lachender Donner erſchallt in unendlicher Variation das mephiſtopheliſche Thema: „Alles, was entſteht, iſt nur werth, daß es zu Grunde geht!“ Und aber gerade das macht Byron ſo groß, gerade das macht ihn zum wahrſten Dichter ſeiner Zeit, daß ſeine Werke poetiſche Verkörperungen deſſen ſind, was uns alle quält und peinigt, daß er fühlte und veranſchaulichte, wie das Schiff der Geſchichte auf den Sandbänken der Negation feſtſitzt, wie der Bruch mit der Vergangenheit in der Idee vollſtändig geſchehen iſt, ohne thatſächlich vollbracht zu ſein, wie uns darum die Gegenwart nur zur Skepſis anregt und wir der dunkeln Zukunft rathlos gegenüber ſtehen.

Der Lord war inzwiſchen ſeinem venetianiſchen Schwelgerleben entriſſen worden durch eine edlere und innigere Neigung, welche ihm die als Sechszehnjährige an einen Greis verheiratete Gräfin Thereſa Guiccioli geb. Gamba eingeflößt hatte. Er folgte ihr im Januar 1820 nach Ravenna und verlebte hier, nach ihrer Trennung von ihrem Gatten, an ihrer Seite ein glückliches, nur durch Kränklichkeit geſtörtes Jahr. Auf den Wunſch ſeiner Geliebten dichtete er als Seitenſtück zu Taſſo's Klage »The prophecy

[1]) Man denke nur an die Beſchreibung des Seeſturms im 2. und an die mit furchtbarer Energie geſchilderte Erſtürmung von Iſmael im 8. Geſang. — Ich weiß nicht, ob es nöthig, anzuführen, daß den Inhalt des Don Juan die Abenteuer des Helden in Spanien, Griechenland, Konſtantinopel, Rußland und England bilden. Dem Plan des Dichters zufolge ſollte Don Juan in der franzöſiſchen Revolution umkommen, woraus die Idee einer ſchließlichen Sühne hervorleuchtet.

of Dante« in Terzinen und bald darauf beendigte er sein Trauerspiel »Marino Faliero«, dessen Stoff der venetianischen Geschichte entnommen, dessen Ausführung aber undramatisch und ziemlich trocken rhetorisch ist. Doch ist die Figur der Angiolina vortrefflich und der Fluch, welchen der Doge vor seiner Hinrichtung auf Venedig legt, schwillt von echt byron'schem Pathos. Im Jahre 1821 ward Byrons bekannter Federkrieg mit Bowles über Pope ausgefochten [1]) und zunächst die Tragödie »Sardanapalus« gedichtet, welche schöne Dichtung der Verfasser „dem berühmten Göthe widmete, als eine von einem literarischen Vasallen seinem Lehnsherrn dargebrachte Gabe". Die herrliche Gestalt der Jonierin Myrrha, welche offenbar der Mittelpunkt des ganzen Gedichtes ist, veranlasst mich, über einen dem großen Dichter oft gemachten Vorwurf ein Wort zu sagen. Sonderbarer Weise hat man nämlich Byron, in dessen Werken die Liebe, durch Thränen lächelnd, stets hinter dem Haß und Zorn hervorlauscht, den Vorwurf gemacht, er sei liebeleer. Schon die vielen glänzenden und ergreifenden Stellen, in welchen er sich über die Liebe ausspricht, hätten diesen Vorwurf als abgeschmackt erscheinen lassen müssen, um so mehr, da Byron vermöge seiner ganzen Organisation nicht ein Atom von Heuchelei in sich hatte. [2])

---

[1]) Die literarische Kritik war eben nicht Byrons Stärke. Er ließ sich sogar, wahrscheinlich nur aus Originalitätssucht, die Lächerlichkeit entwischen, Pope über Shakspeare zu stellen.

[2]) Von den Aeußerungen, welche ich im Auge habe, sind die zwei bekanntesten folgende:

»Yes, love indeed is light from heaven;
A spark of that immortal fire
Whit angels shared, by Alla given,
To lift from earth our low desire.
Devotion wafts the mind above,
But heaven itself descends in love;
A feeling from the godhead caught;
To wean from self each sordid thought;
A ray of him who form'd the whole,
A glory circling round the soul." The Giaour.

— — — — »The devotee
Lives not in earth, but in his ecstasy;
Alround him days and worlds are heedles driven,
His soul is gone before his dust to heaven.
Is love less potent? No-his path is trod,
Alike uplifted gloriously to God;
Or link'd to all we know of heaven below,
The other better self, whose joy or woe
Is more than ours; the all-absorbing flame
Which, kindled by another, grows the same,
Wrapt in one blaze; the pure, yet funeral pile,
Where gentle hearts, like Bramins, sid and smile.« The Island.

Wer aber auch bornirt oder böswillig genug wäre, die einzelnen Schreie von Liebesleid und Liebesluſt, welche Byron ausgeſtoßen, für unwahr zu halten, den müßte doch der Charakter der Myrrha eines Beſſern belehren, denn die Liebe ſelbſt in ihrer ganzen Zartheit, Hoheit und Glut hätte dieſen Charakter nicht edler und ſchöner erſinnen und darſtellen können. Byrons Frauencharaktere, ſeine Leila, Zuleika, Medora, Gulnare, Pariſina, Angiolina, Adah, Myrrha, Neuha, Haidie, Marina, ſind überhaupt Triumphe weiblicher Schönheit und Treue. Das Jahr 1821 brachte außer dem Sardanapal noch das Trauerſpiel »The two Foscari«, eine venetianiſche Staatsaktion, welche das finſtere Walten der Regierung jener tyranniſchen Republik veranſchaulicht; dann das tiefſinnige Myſterium »Cain«, dem gleichſam als Epilog das Myſterium »Heaven and Earth« folgte, in welchem Byron den nämlichen Stoff behandelte, welchen Moore in ſeinen Liebſchaften der Engel behandelt hatte. Kain liefert, wie der Sardanapal, einen neuen eindringlichen Beweis von Byrons poetiſcher Macht und Kraft. Der Dichter läſſt das Licht ſeines Geiſtes auf zwei in Mythe und Geſchichte gleich verrufene Perſönlichkeiten fallen und ſiehe da, beide erſcheinen nicht nur in anderer Beleuchtung, ſondern als weſentlich andere. Im „Kain“ hat des Dichters Genius ſeinen höchſten Flug genommen und jene Sphäre der Erhabenheit erreicht, zu welcher eben nur die höchſte Schwungkraft menſchlicher Phantaſie emporträgt. Der 2. Akt des Myſteriums, Kains Gang mit Lucifer durch den Weltenraum und die Wanderung im Hades enthaltend, iſt eine Schöpfung, mit welcher ſich an Großartigkeit in Anſchauung und Stil nichts meſſen kann als einiges im Prometheus des Aeſchylos, im Buche Hiob, im Heldenbuch des Firduſi, in den Nibelungen, im Inferno Dante's, im verlorenen Paradies Miltons und in Göthe's Fauſt. In Ravenna dichtete Byron auch noch die glänzende Satire, „Viſion des Gerichts (Vision of judgment)“, angeeifert durch das oben berührte abſurde Machwerk Southey's. [1]) Da er, der perſönlichen und der Völker-

---

Neben dieſen berühmten Stellen mache ich noch auf folgende aufmerkſam: »Thou too art gone, thou loved and lovely one,« etc. (Childe Harold II. 95—96), »My daughter, withe thy name this song begun,« etc. (Ch. H. III. 115—18), »Oh love, no habitant of earth thou art,« etc. (Ch. H. IV. 121), »I have a passion for the name of Mary,« etc. (Don Juan V. 4), endlich auf das ſchöne Lied an Auguſta »Though the day of my distiny«.

[1]) Der zionswächterliche Hofpoet Southey hatte in der Vorrede ſeiner Viſion des Gerichts Byron und deſſen Freunde aufs heftigſte angegriffen, und nachdem er von Männern geſprochen „mit krankem Herzen und verdorbener Phantaſie, welche ſich gegen die heiligſten Ordnungen der menſchlichen Geſellſchaft“ (wozu natürlich auch die Beſoldungen der Hofpoeten gehören) empören und „einen Haß auf die geoffenbarte Religion werfen“, beigefügt: »The school which they have sat up may properly be called the satanic school; for though their productions breathe the spirit of Belial in their lascivious parts

freiheit nicht nur in Verſen hold, an den Planen und Verhandlungen der Karbonari theilgenommen und in Folge der zur Unterdrückung der italiſchen Revolution getroffenen Maßregeln mit ſeiner Geliebten und dem ihm befreundeten Vater und Bruder derſelben, den Grafen Gamba, Ravenna hatte verlaſſen müſſen, ſo war er nach Piſa gegangen, wo er den Schmerz erlebte, ſeinen Freund Shelley durch plötzlichen Tod zu verlieren.[2]) Während des Jahres 1822 wurde in Piſa das unbedeutende Trauerſpiel »Werner« und das ſeltſame dramatiſche Fragment »The deformed transformed« geſchrieben. Im September 1822 von Piſa nach Genua übergeſiedelt, bezeichnete er ſeinen dortigen Aufenthalt durch Schreibung des politiſchen Strafgedichts »The age of bronze« und der ſeinen beſten Leiſtungen dieſer Gattung gleichkommenden poetiſchen Erzählung »The island«, welche unſern Blicken die paradieſiſche Welt der Südſeeinſeln öffnet. Und nun beſchloß er, tief ergriffen von den Vorgängen in Griechenland, wo ein von der europäiſchen Diplomatie verrathenes Volk mit dem eigenen Arm das türkiſche Joch zu zerbrechen unternommen hatte, das, was er in

---

and the spirit of Moloch in those loathsome images of atrocities and horrors which they delight to represent, they are more especially characterised by a satanic spirit of pride and audacious impiety.« So kraß albern und fanatiſch beurtheilte und beurtheilt man vielfach noch jetzt Byron in ſeinem Vaterland. Uebrigens ſcheint mir, natürlich nicht in Southey's Sinne, das Gemälde, welches der Lord in ſeiner Viſion des Gerichts von der Erſcheinung Satans entwirft, in mancher Beziehung ein wohlgetroffenes Abbild der byron'ſchen Muſe zu ſein:

»But bringing up the rear of this bright host
A spirit of a different aspect waved
His wings, like thunder-clouds above some coast
Whose barren beach with frequent wrecks is paved;
His brow was like the deep when tempest-toss'd;
Fierce and unfathhomable thoughts engraved
Eternal wrath on his immortal face,
And where he gazed a gloom pervaded space.«

[2]) In dieſe Zeit (genauer geſprochen in den September von 1821) fiel auch die Entſtehung des politiſch-ſatiriſchen Gedichts „The irish avatar«, welches zu ſchreiben der Dichterlord veranlaſſt wurde durch den Beſuch, den der ehr- und ſchamloſe, ruchloſe und verworfene König Georg IV. dem unglücklichen Irland abſtattete. Es iſt meines Erachtens niemals ein beſſeres politiſches Gedicht geſchrieben worden als dieſes. Den Lieblingsminiſter Georgs des Vierten, den kaltbrutalen Rückwärtſer Caſtlereagh, welcher ſo viel Unheil über England brachte und über Europa bringen half, verfolgte Byrons unerbittlicher Haß bis ins Grab hinein. Als ſich der Miniſter den Hals abgeſchnitten hatte, ſetzte ihm der Dichter dieſe Grabſchrift: —

»Posterity will ne'er survey
A nobler grave than this;
Here lie the bones of Castlereagh,
Stop, traveller, and —«

tauſend glühenden Zeilen beſungen, mit dem Schwerte in der Hand erfechten zu helfen und Gut und Blut und Leben der Sache der Neuhellenen zu weihen. Er raffte zuſammen, was er an Gold beſaß, ſegelte am 14. Juli 1823 mit einigen treuen Freunden nach Griechenland ab und gelangte am 5. Januar 1824 nach Miſſolonghi, wo er freudig und feierlich empfangen wurde. Auf eigene Koſten errichtete er eine Brigade von Sulioten und erhielt das Kommando der zum Angriff auf Lepanto beſtimmten Truppen. Die Verzögerung dieſer Expedition verſetzte den thatendurſtigen Lord in fieberiſche Aufregung, welche eine Erkältung raſch zur tödtlichen Krankheit ſteigerte. Das am 22. Januar gedichtete ahnungsvolle Lied »'Tis time this heart should be unmoved« ſollte ſein Schwanengeſang werden. Der Gefahr bewußt und männlich gefaſſt ging er dem Tode entgegen, der ihn am 19. April 1824 im ſechsunddreißigſten Jahre mitten in der Vollkraft ſeines Geiſtes hinwegnahm. Seine Leiche wurde nach England gebracht, allein die engliſche Heuchelei und Zionswächterei haben ihm ein Grab in der Weſtminſterabtei ſchnöde verweigert. Byrons Staub ruht in der Kirche des Dorfes Hucknell [1]).

---

[1]) Angenommen, der herder'ſche Grundſatz, Poeſie könne nur durch Poeſie kritiſirt werden, ſei ein richtiger, ſo beſitzen wir eine hübſche Anzahl poetiſcher Kritiken über Byron und ſeine dichteriſche Thätigkeit, und es iſt nicht unintereſſant, zu beobachten, von welchen Geſichtspunkten die verſchiedenen Nationen angehörigen poetiſchen Kritiker ihre Aufgabe gefaßt. Die Engländer gehen vom moraliſchen Standpunkt aus, der Franzoſe vom chriſtlich-religiöſen und nur die Deutſchen vom künſtleriſch-freien. Z. B.:

»Thy heart methinks
Was generous, noble — noble in its scorn
Of all things low or little: nothing there
Sordide or servile. Rogers.

»If earthlier passion, snake-like, crept within,
If stung suspicion nursed ungenial sin,
If his soul shrunk within one sikly dream
Till self became his idol as his theme;
Yet while we blame, his mournful image chides,« etc. Bulwer.

»Toi, dont le monde encore ignore le vrai nom,
Esprit mystérieux, mortel, ange ou démon . . . . . .
Jette un cri vers le ciel, ô chantre des enfers!
Le ciel même aux damnés enivra tes concerts . . . . . .
Ah, si jamais ton luth, amolli par tes pleurs,
Soupiroit sous tes doigts l'hymne de tes douleurs,
Ou si du sein profond des ombres éternelles,
Comme un ange tombé tu secouois tes ailes,
Et prenant vers le jour un lumineux essor,
Parmi les choeurs sacrés tu t'asseyois encore . . . .
Roi de chants immortels, reconnois-toi toi-même,
Laisse aux fils de la nuit le doute et le blasphème!« Lamartine.

Der düstere Skepticismus Byrons hellte sich in den Werken seines Freundes Percy Bysshe Shelley zu naturseligem Pantheismus. Shelley

---

. . . „Wüßten wir doch kaum zu klagen,
Neidend singen wir dein Loos:
Dir in klar- und trüben Tagen
Lied und Muth war schön und groß.
Ach, zum Erdenglück geboren,
Hoher Ahnen, großer Kraft,
Leider! früh dir selbst verloren,
Jugendblüthe weggerafft;
Scharfer Blick, die Welt zu schauen,
Mitsinn jedem Herzensdrang,
Liebesglut der besten Frauen
Und ein eigenster Gesang.
Doch du rannteſt unaufhaltsam,
Frei ins willenlose Netz,
So entzweiteſt du gewaltsam
Dich mit Sitte, mit Gesetz.
Doch zuletzt das höchste Sinnen
Gab dem reinen Muth Gewicht;
Wollteſt Herrliches gewinnen,
Aber es gelang dir nicht." Göthe.

„Nicht ein sangreicher Schwan, der über Auen
Hinschwebt und grüne, lachende Gefilde,
Seh'n wir durch heitre Lüfte dich getragen;
Gleich dem einsamen Aar bist du zu schauen
In öder Wüste Grauen,
Der sich vom Fels, auf dem er horstet, schwingt
Und hoch und höher steigt, bis unsern Blicken
Die weitgedehnten Flügel ihn entrücken
Hin, wo das Auge, das ihm folgt, nicht dringt.
Doch nicht die Sonne strebt er zu erreichen,
Er spät mit scharfem Blick umher nach Leichen! . . .
Dein Athem war nicht Weh'n der Sommerlüfte,
Die fächelnd aus den Lindenwipfeln dringen,
Vom Blüthenhauch gewürzt anmuth'ger Düfte;
Dein Lied war furchtbar wie Gewittergrauen,
Wenn es daher gefegt auf mächt'gen Schwingen
Die raschen Stürme bringen
Und schwere Wolken schauernd sich entladen
Vom Hagel, den ihr dunkler Schoß getragen.
Der Ernte Segen seh'n wir rings zerschlagen
Und Regenströme die Gefilde baden;
Nur wo der Schleier des Gewölks zerrissen,
Lacht blauer Himmel aus den Finsternissen." Zedlitz.

Diesen dichterischen Kritiken gestatte ich mir das zusammenfassende Urtheil anzufügen, welches ich in meiner „Geschichte der englischen Literatur" (2. Aufl. S. 210) über Byron abgegeben habe: — Der innerste Kern von Byrons Poesie ist die Verzweiflung, die Ver-

wurde geboren am 4. August 1792 zu Fieldplace in Sussex und verrieth schon auf der Schule, daß er eines jener unglücklichen Wesen sei, die, „thö-

zweiflung an der Welt, an den Menschen, an sich selbst. Er stand zu einer Zeit auf, wo der Glaube an die alten Lebensmächte der Gesellschaft vernichtet und ein neuer noch nicht gefunden war. Die zerstörerische Philosophie des 18. Jahrhunderts, von England ausgegangen, durch die Franzosen popularisirt und propagirt, in Deutschland durch Kant mit der höchsten Würde wissenschaftlicher Freiheit bekleidet, hatte eine ungeheure Leere in den Gemüthern erzeugt, die erst dann recht fühlbar wurde, als die That dieser Philosophie, die französische Revolution, gescheitert war und die große Enttäuschung eine entsprechende Erschlaffung mit sich brachte. Das Motiv der Nationalität, welches zunächst auf restaurativem Wege die Völker aus der Nebelhaftigkeit eines idealen Weltbürgerthums zu sich selbst zurück und dann auf die Bahn weiterer Entwickelungen führte, erwies sich vorerst noch zu dunkel, zu unsicher und zu vielfach irregeleitet, um genialen Menschen einen neuen Inhalt des Denkens und Strebens zu bieten, und von den plumpen Bemühungen des religiösen und politischen Obskurantismus, die Nationen Europa's ins Mittelalter zurückzuscheuchen, mußten sie sich geradezu angewidert fühlen. Hierzu kam noch Byrons Stellung als Engländer und Lord: er konnte weder seines nationalen Naturells sich entäußern, noch vermochte er in demselben aufzugehen, und obzwar Aristokrat von Geburt und durch persönliche Neigungen, fühlte er doch jeden Tropfen seines Blutes empörerisch wallen, wenn er mitansehen mußte, wie die Politik Castlereaghs England den freiheitsfeindlichen Grundsätzen der heiligen Allianz dienstbar zu machen suchte. So, bei großem Wollen kein deutliches Ziel vor Augen, in seinen idealen Ansprüchen an das Leben früh gestört und getäuscht, auf die Gränzscheide einer untergehenden und einer erst im Keimen begriffenen Gesellschaft gestellt, so wurde er aus einem Zweifel rastlos in den andern gehetzt, um zuletzt an jedem und allem zu verzweifeln. Wie dem Hamlet erschien auch ihm die Welt als ein verwildeter Garten voll verworfenen Unkrauts und wie jenem selbstquälerischen Grübler kam ihm alles Menschentreiben ekel, schal und unersprießlich vor. Die wertherische Reizbarkeit, der faustische Sturm und Drang verschwammen in gränzenlosen Ueberdruß, der in Selbstmord hätte auslaufen müssen, wenn nicht eine rastlose Schöpfungslust der entnervenden Langeweile das Gleichgewicht gehalten hätte. Dieser Langeweile zu entgehen, schleuderte der Lord seine Dichtungen auf's Papier. Aber wie sein Leiden war auch sein Dichten wahr. Er trug wirklich voll und ganz jenen titanischen Weltschmerz in sich, mit dessen verbrauchten Lappen nachher so viele Byronsaffen sich herausgeputzt haben. Er sprach die Pein seiner Zeit aus, wie sein Manfred das Geheimniß seiner Seelenqualen den Gletscherwinden preisgab, und der Verzweiflungsschrei, welchen dieser sein Held gen Himmel warf, er kam aus der innersten Herzfalte des Dichters: —

.....»From my youth upwards
My spirit walk'd not with the souls of men,
Nor look'd upon the earth with human eyes;
The thirst of their ambition was not mine,
The aim of their existence was not mine;
My joys, my griefs, my passions and my powers
Made me a stranger.

(..... Von Jugend auf
Ging meine Seele nicht mit Menschenseelen,
Noch sah ich auf die Welt mit Menschenaugen;
Der Ehrsucht Durst in ihnen war nicht mein,
Der Endzweck ihres Lebens war nicht mein;

richt g'nug, ihr volles Herz nicht wahren, dem Pöbel ihr Gefühl, ihr Schauen offenbaren" und, von der Illusion befangen, die brennende Liebe zur Wahrheit und zu den Menschen, die ihr Herz schwellt, lebe auch in andern, an den scharfen Ecken der Wirklichkeit zerschellen. Auf der Universität Oxford, dem übelriechenden Augiasstall englischen Zelotismus, schrieb er über die Nothwendigkeit des Atheismus oder vielmehr Pantheismus, wurde darum als Ungeheuer verlästert, beschimpft, verflucht, verfolgt, vom eigenen Vater verstoßen, kam dem Hungertode nahe, heiratete unglücklich, durchwanderte den Kontinent, suchte und fand Trost in der Natur und Poesie, ward durch einen barbarischen Richterspruch seiner Kinder beraubt, dachte, dichtete, sprach unablässig für die Menschen und ihre Erlösung aus den Fesseln des Wahns und Despotismus, erlebte durch den vertrauten Umgang mit Byron und dessen Freunden, sowie durch die Verbindung mit seiner trefflichen zweiten Gattin Mary Godwin, die auch als Schriftstellerin (besonders durch ihren großartig-phantastischen Roman »Frankenstein or the modern Prometheus«) berühmt geworden, einen kurzen Schimmer von Glück, der freilich durch körperliche Leiden und fortgesetzte Misshandlungen vonseiten seiner steiforthodoxen Landsleute verdüstert wurde, und ertrank, in einem offenen Boote von Livorno nach Lerici segelnd, während eines plötzlich ausgebrochenen Sturmes im Juli 1822 im Mittelmeer. Byron verbrannte den Leichnam seines Freundes und ließ die Asche bei der Pyramide des Cestius in Rom bestatten.

„Shelley — bemerkt der feinsinnige amerikanische Essayist Tuckerman — sah die Menschen in stolzer Bequemlichkeit auf Dogmen ruhen und hinter formellen Glaubensbekenntnissen kalte Herzen verstecken, statt die erhabene Idee menschlicher Brüderlichkeit in Ausübung zu bringen. Sein sittlicher Sinn nahm Anstoß an der Ungerechtigkeit der Gesellschaft, Schmach auf ein fehlendes Weib zu häufen, während sie dem Urheber ihrer Schande

---

Mich machten Freude, Leid und Trieb und Kraft
Zum Fremdling.)"

Die beste Originalausgabe von B. Werken ist: The works of Lord Byron, with notes by Moore, Scott, Jeffrey, Heber, Rogers, Wilson, Lockhart, Ellis, Campbell, Milman. Lond. Murray, 1842. Es existiren 4 deutsche Uebersetzungen von B. sämmtlichen Werken, die zwickauer, die frankfurter (redigirt von Adrian), die stuttgarter und die leipziger. Letztere, einzig und allein von A. Böttger besorgt, hat viel Verdienstliches (4. Aufl. 8 Bde. 1854). Ebensosehr und theilweise noch mehr die Verdeutschung der bedeutenderen Werke Byrons durch Otto Gildemeister (6 Bde. 1864 fg.), sowie die Uebertragung derselben durch Alexander Reidhardt (6 Bde. 1867). An einzelnen größeren und kleineren Gedichten B. haben sich unzählige Uebersetzer versucht; mit großem Erfolg z. B. Zedlitz und Janert (Childe Harold), sowie Pfizer (Dramen und lyrische Gedichte). Sehr zu bedauern ist, daß es Hilscher (der den Manfred, den Giaur und anderes meisterhaft verdeutschte) nicht gestattet war, seine beabsichtigte Uebersetzung des ganzen Byron zu vollenden.

Anerkennung und Ehre weiht. Er sah mit Trauer das so häufige Schauspiel einer gemachten Einigung im ehelichen Leben, erzwungenen Ausharrens, einander abgewandter Wesen in den langen Kämpfen einer unnatürlichen Verbindung dahinschmachtender Herzen. Vor allem blutete sein wohlwollender Geist beim Anblick der Sklaverei der Masse, der abergläubischen Knechtschaft der unwissenden Menge. Er sah den langen Zug seiner Mitgeschöpfe, wie sie sich düster zu ihrem Grabe dahinschleppten, mit dem Bewußtsein gesellschaftlicher Knechtschaft, doch ohne eine Anstrengung zur Erkämpfung der Freiheit zu machen; stöhnend unter selbst aufgelegten Lasten, doch zu furchtsam, sie abzuwerfen; an ein besseres Loos denkend, doch keine Hand anlegend. Viele haben das gefühlt und fühlen es noch. Shelley aber strebte darnach, die Reform, die seine ganze Natur verlangte, ins Werk zu setzen und im Leben und in der Literatur zu verkündigen." Leigh Hunt seinerseits sagt: „Das Charakteristische von Shelley's Poesie ist eine außerordentliche Sympathie mit der gesammten materiellen und intellektuellen Welt, ein glühendes Verlangen, seinem Geschlechte Gutes zu thun, ungeduldiger Zorn über Tyrannei und den Aberglauben, die es in Fesseln halten und Bedauern darüber, daß die Kraft eines liebevollen und enthusiastischen Individuums mit seinem Willen nicht im Verhältnisse steht und daß die Welt ihm keine Aufnahme zutheil werden läßt, welche seiner Liebe entspricht; der Hauptfehler seiner Werke besteht im Mangel an massiver Gediegenheit, an richtiger Vertheilung von Licht und Schatten." Aus dem mystisch-philosophischen Nebel seiner noch vor dem sechszehnten Lebensjahre geschriebenen Erstlinge, der beiden Romane „Zasterozzi" und „Die Rosenkreuzer", suchte sich Shelley in seiner im siebenzehnten Jahre in wildlyrischer Hast hingeworfenen „Königin Mab (Queen Mab)" herauszuringen, indem er den Maßstab der Resultate philosophischer Spekulation, worauf seine Bekanntschaft mit deutscher Wissenschaft und Poesie ihn geleitet, an die politischen und socialen Wirklichkeiten legte. Mit flammenden Worten brandmarkt er in diesem Gedichte den Kontrast zwischen Ideal und Wirklichkeit und schleudert seinen Fluch auf die Unterdrücker der Menschheit. Dabei ist aber die poetische Gestaltenbildung, die Verdichtung des Stoffes der philosophisch-sittlichen Abstraktion allzu sehr geopfert, wie das in Shelley's Dichtungen fast durchweg geschieht. Daher rührt es auch, daß sie nur auf erlesenere Geister zu wirken vermögen und daß man ihren Urheber mit gutem Grund den Dichter für Dichter und Denker genannt hat. Koncentrirter in der Form als die Königin Mab und ansprechender durch einen darüber gebreiteten Hauch erhabener Schwermuth ist das 1815 erschienene Gedicht »Alastor or the spirit of solitude«, welches das phantastische Traumleben eines Jünglings von keuschem Gemüth und abenteuerlichem Geiste schildert, den ein überschwänglich Sehnen nach einem unerreichbaren Ideal in ein frühes

Grab treibt. Die einfach vorgetragene »Story of Rosalind and Helen« bezeichnet Shelley als eine moderne Ekloge. Am glänzendsten, aber auch am zerflattertsten beweis't sich sein Phantasie in der märchenhaften »Witch of Atlas«, grüblerisch düster in dem Gespräch »Julian and Maddalo«. Der „entfesselte Prómetheus (Prometheus unbound)" ist ein ergreifender Hymnus auf die Freiheit in dramatischer Form, das lyrische Drama »Hellas« ein feuriges Gelegenheitsgedicht auf die griechische Revolution, »Swellfoot the tyrant« eine bittere Satire auf Georg IV. und sein Ministerium. In »The Cenci« ist einer der grauenhaftesten Stoffe, welche die Geschichte kennt, mit außerordentlicher Kühnheit zu einer Tragödie verarbeitet, welche Byron die beste nennt, die seit Shakspeare in der englischen Literatur gedichtet wurde. In dieser Dichtung hat Shelley einmal den methaphysischen Flug unterlassen, ist auf Erden geblieben und hat Gestalten von Fleisch und Bein geschaffen. Die „Empörung des Islam (The revolt of Islam", 12 Gesänge in Spenserstanzen) ist Shelley's umfassendstes Werk und bringt die Eigenschaften des Dichters am klarsten zur Anschauung. Das Gedicht besteht aus einer Reihe von Gemälden, darstellend das Wachsthum einer nach Vollkommenheit strebenden und der Menschheit sich widmenden Seele, ihre reinigende Einwirkung auf die kühnsten und ungewöhnlichsten Impulse der Phantasie, des Verstandes und der Sinne, ihr Widerstreben gegen jede Tyrannei, ihre Kraft, die Hoffnung der Völker aufzurichten und die Menschen zu erleuchten und zu bessern; ferner die schnellen Wirkungen dieser Kraft: die Erhebung eines großen Volkes aus Sklaverei und Erniedrigung, den Sturz der Tyrannnen und die Enthüllung religiöser Täuschung, durch welche die Völker eingeschläfert wurden, die Zufriedenheit siegreicher Vaterlandsliebe und die allgemeine Duldung wahrer Philanthropie, die tückische Rohheit der Söldlinge, das Laster, aber nicht als Gegenstand der Strafe und des Hasses, sondern des Mitleids, die Treulosigkeit der Despoten, die Allianz der Fürsten und die Zurückführung der gestürzten Dynastie durch fremde Heere, den Mord und die Ausrottung der Patrioten und den Sieg der Despotie, die Folgen legitimer Gewaltherrschaft, Bürgerkrieg, Hungersnoth, Seuchen, Aberglaube, gänzliche Vernichtung aller häuslichen Tugenden, endlich den unvermeidlichen und vollendeten Sturz der Tyrannei, die Vergänglichkeit der Unwissenheit und des Irrthums und die Ewigkeit des Genie's und der Jugend. Unter den zahlreichen kleineren Gedichten Shelley's ist besonders die schöne, in sich abgerundete Elegie auf den Tod von John Keats (»Adonais«) rühmend zu betonen.[1])

[1]) Im „Adonais" hat Shelley folgendes rührend schöne Bild von sich selbst entworfen, welches zugleich eine charakteristische Probe seines Stils abgibt: —

»'Midst others of less note came one frail Form,
A phantom among men; companionless

Shelley, dieſe ganz und gar lyriſche Natur, dieſe Sinnpflanze von Dichter, ging an der Gemeinheit der Welt zu Grunde, durch die er wie ein himmliſcher Fremdling hinwandelte. Niemals hat ein Menſchenherz größeren Abſcheu vor allem Niedrigen und Schlechten mit einer glühenderen Begeiſterung für das Edle und Hohe vereinigt als das Herz dieſes gottrunkenen Pantheiſten. Und ihn, der alle Weſen vom Wurm an bis zum Menſchen mit innigſter Liebe umfaſſte, der in der Werkſtatt des Gedankens unabläſſig für das Heil der Geſellſchaft thätig und dabei im Leben ſo beſcheiden, aufopfernd, ſanft, hilfreich und ſtandhaft-duldend war, daß ein Italiener, welcher ihn lange zu beobachten Gelegenheit gehabt, von ihm ſagte, er ſei »veramente un angelo«, ihn ſchmähte, haſſte, verfolgte, verſtieß ſein Vaterland und beſchimpfte ihn ſogar noch im Grabe. [1])

As the last cloud of an expiring storm
Whose thunder is its knell; he, as J guess,
Had gazed on Nature's naked loveliness,
Actaeon-like, and now he fled astray
With feeble steps o'er the world's wilderness,
And his own thoughts, along that rugged way,
Pursued, like raging hounds, their father and their prey.

A pard-like Spirit beautiful and swift —
A Love in desolation masked; a Power
Girt round with weakness; — it can scarce uplift
The weight of the superincumbent hour;
It is a dying lamp, a falling shower,
A breaking billow; — even whilst we speak
Is it not broken? On the withering flower
The killing sun smiles brightly: on a cheek
The life can burn in blood, even while the heart may break.

His head was bound with pansies over-blown
And faded violets, white and pied and blue;
And a light spear topped with a cypress cone,
Round whose rude shaft dark ivy-tresses grew
Yet dripping with the forest's noonday dew,
Vibrated, as the ever-beating heart
Shook the weak hand that grasp'd it; of that crew
He came the last, neglected and apart,
A herd-abondon'd deer, struck by the hunter's dart.«

[1]) Works, Lond. 1824. Shelley's poetiſche Werke, aus dem Engliſchen übertragen von H. Seybt, 1844. Shelley's ausgewählte Dichtungen, deutſch von A. Strodtmann, 1866. The Shelley-papers, by T. Medwin, 1833. Memoirs and correspondence of P. B. Shelley, ed. by M. Godwin (Mrs. Shelley), 1842. — A. Meißner hat ein ſchönes Gedicht über die Verbrennung von Shelley's Leichnam geſchrieben. Darin wird der Dichter genannt:

„Ein ernſthaft ſpielend Kind — ein Maientag,
Der Schatten eines Menſchen — eine Laute,
Von jedem Windhauch tongeſchwellt — ein Hag

Wir werden weiter unten ſehen, daß ſich unter der Einwirkung Shelley's und Carlyle's eine neue Dichterſchule in England aufthat. An dieſem Orte müſſen wir noch eine Reihe von Poeten verzeichnen, deren Thätigkeit ſich in dem von Burns, Scott, Moore und Byron umſchriebenen Kreiſe bewegte. Es ſind der „Korngeſetzdichter" Ebenezer Elliot (1781—1849, »Cornlaw rhymes«), dann W. L. Bowles, W. Sotheby, W. Cary, W. S. Landor, W. Tennant, B. Barton, A. Watts, Th. Pringle, W. Kennedy, R. M. Milnes, R. Pollock (»The course of time«, deutſch v. Hey), Barry Cornwall (eigtl. Bryan Walter Procter, »Marcian Colonna«, »Miscellaneous poems«, »Mirandola«), Charles Wolfe (»The burial of John Moore«) und der geniale, im humoriſtiſchen wie im pathetiſch-tragiſchen Liede meiſterliche Thomas Hood (1798—1845, »A parental Ode«, »The dream of Eugene Aram«, »The bridge of sighs«, »The song of the shirt«). Mit ſeinem „Lied vom Hemde" hat ſich Hood ein Denkmal geſetzt »aere perennius« und zugleich iſt dieſes erſchütternde Anklagelied ein kulturhiſtoriſches Monument, aber nicht zur Ehre Englands aufgerichtet. Unter den Dichterinnen iſt vor allen zu nennen die feinfühlende Felicia Hemans (1794—1835), deren formenſchöne, von innigſter Frömmigkeit geſchwellte Lieder eine duftende Roſe in dem Kranz engliſcher Lyrik ſind und die auch höhere Aufgaben in ihren „Cid-Geſängen" und in ihrem Waldheiligthum (»Forest sanctuary«, deutſch von Freiligrath) meiſterhaft gelöſ't hat. Das letztere Gedicht, welches in zwei Geſängen die düſteren Jugendſchickſale und geiſtigen Kämpfe eines aus ſeinem Vaterland in die Urwälder Amerika's geflüchteten Spaniers ſchildert, gehört nach meinem Gefühle zu den Juwelen der modernen engliſchen Literatur. Neben F. Hemans

---

Voll Roſenduft — ein Geiſt, der Geiſter ſchaute,
Der Wurm und Vogel ſeine Brüder nannte
Und dem Natur ihr tiefſtes Sein vertraute."

Eins der ſchönſten Sonette Herweghs iſt Shelley gewidmet, von welchem es ſagt: —

„Um ſeinen Gott ſich doppelt ſchmerzlich mühend,
War er ihm, ſelbſt errungen, doppelt theuer;
Dem Ewigen war keine Seele treuer,
Kein Glaube je ſo ungeſchwächt und blühend.
Mit allen Pulſen für die Menſchheit glühend,
Saß immer mit der Hoffnung er am Steuer,
Wenn er auch zürnte, ſeines Zornes Feuer
Nur gegen Sklaven und Tyrannen ſprühend.
Ein Elfengeiſt in einem Menſchenleibe,
Von der Natur Altar ein reiner Funken
Und drum für Englands Pöbelſinn die Scheibe;
Ein Herz, vom ſüßen Duft des Himmels trunken,
Verflucht vom Vater und geliebt vom Weibe,
Zuletzt ein Stern im wilden Meer verſunken."

verdient den ersten Ehrenplatz die unglückliche Lätitia Elisabeth Landon (1804—1838), von deren größeren Dichtungen die episch-lyrischen Erzählungen »The improvisatrice« (deutsch von Krantz), »The troubadour«, »The venetian bracelet«, sowie der Roman »Ethel Curchill«, am bekanntesten und beliebtesten geworden sind. Ferner können ehrenvolle Erwähnung fordern Mary Howitt, Emmeline Stuart Wortley, Elisa Cook, Luise Anne Twamley, Flora Hastings, Miß Jewsbury, Elisabeth Browning (st. 1861, »A drama of Exile«, ein lyrisch-dramatisches „Mysterium", in welchem die Einbuße der Jugendideale des Menschen an dem Mythus der Vertreibung Adams und Eva's aus dem Paradiese sehr schön veranschaulicht ist) und endlich die schwergeprüfte Enkelin Sheridans, Karoline Norton (geb. 1808), welche die ganze Brutalität der englischen Ehegesetze an sich selber erfahren mußte und die man um ihrer Dichtungen willen nicht ohne Fug den weiblichen Byron genannt hat (»The undying one«, »The dream«, »The child of the islands«).

Auch dem Drama haben sich in dieser Zeit schöne Kräfte gewidmet, ohne jedoch den Glanz der altnationalen Bühne wieder erneuen zu können, wenn auch große Schauspieler und Schauspielerinnen, wie die Kemble, Kean und Macready, die Siddons und O'Neil, wenigstens einen Nachschimmer dieses Glanzes zu erhalten wußten. Falls Wärme und Leidenschaft allein den Dramatiker machten, so würde man in Richard Lalor Shiel einen solchen verehren müssen, und wenn Vertrautheit mit den Bedürfnissen der Bühne, praktisches Geschick im Tragischen und Komischen und wirkungsvolle Gruppirung die Palme der dramatischen Kunst erlangen könnten, so würde diese Palme dem Schauspieler James Sheridan Knowles (geb. 1794) zukommen. Er hat sich Shakspeare zum Vorbild genommen und sowohl seine heroischen Dramen (»Virginius«, »Grachus«, »Tell«) als seine Lustspiele (von denen »The love chase« und »The hunchback« die besten sind) im Geist des nationalen Schauspiels gedacht und ausgeführt. Auch Henry Hart Milman, der früher biblische Stoffe dramatisirte (»Belshazzar«, »Fall of Jerusalem«), hat seine Tragödie »Fazio« im alten Nationalstil gehalten, später aber dem Drama entsagt. Thomas Talfourd suchte in seinen einfach gehaltenen Tragödieen (»Jon« und »The Athenian captive«) den griechischen Kunststil wieder zu beleben und Bulwer, von dem wir weiter unten noch zu sprechen haben werden, historische Stoffe mit vorherrschend didaktischer Tendenz in dem leichteren Stil des französischen Konversationsstückes zu behandeln (»The duchess of Vallière«, etc.).

Von allen Gattungen der schönen Literatur erfreute sich jedoch in England der Roman fortwährend der größten Popularität und es ist in diesem Fache neuerdings Bedeutendes geleistet worden. Der Vorgang Walter Scotts, in dessen Geist und Ton sein Landsmann W. E. Aytoun noch in

unſeren Tagen treffliche Romanzen dichtete (»Lays of Scotish Cavaliers« 1849, »Bothwell«), lenkte die Aufmerkſamkeit der Schreibenden und Leſenden lange Zeit hindurch vorwiegend auf das Feld des hiſtoriſchen Romans, wo der Amerikaner James Fenimore Cooper (1789—1851) der ſelbſtſtändigſte und eigenthümlichſte Nachfolger des großen Schotten geworden iſt. Cooper iſt bedeutend in der Schilderung des Indianer- und Anſiedlerlebens, in der Beſchreibung der primitiven Sitten und Bräuche ſeines Landes, in der Darſtellung amerikaniſcher Naturſcenen. Die hellen und düſteren Erinnerungen der Geſchichte ſeiner republikaniſchen Heimat hauchten, beſonders in ſeinen früheren Werken, ſeinem Stil eine wohlthuende patriotiſche Wärme ein. Er begann mit ſeinem »The spy«, einem Gemälde aus dem amerikaniſchen Unabhängigkeitskriege, welchem ein zweites Bild aus dieſer ruhmreichen Zeit, »Lionel Lincoln«, zur Seite ſteht, die faſt unabſehbare Reihe ſeiner Romane, in welchen der hiſtoriſche Hintergrund bald ſchärfer hervortritt, bald nur leiſe angedeutet iſt. Das nordamerikaniſche Waldleben mit ſeinen Schönheiten und Schrecken, ſeinen Gefahren und Fehden, mit ſeiner ganzen wilden Poeſie, hat er insbeſondere in ſeinen „Lederſtrumpferzählungen", einem fünfaktigen Romandrama, verherrlicht [1]). Auch in der ergreifenden Erzählung »The wept of Wish-ton-Wish« bildet der nordamerikaniſche Urwald die Scenerie, deren Reize der Dichter in einem ſeiner ſpäteſten Werke (»The bee-hunter«) nicht ohne Erfolg noch einmal vorgeführt hat. Und wie in den Wildniſſen des Urforſtes und der Prairien, ſo iſt Cooper auch heimiſch auf der Waſſerwüſte des Oceans. Man darf in ihm den Schöpfer des modernen Seeromans anerkennen und ſeine heroiſchen Seegemälde (»The pilot«, »The water-witch«, »The red-rover«) werden noch lang einen großen Zauber auf die Leſewelt üben. Sowie er jedoch die ihm zuſagenden Gebiete, Wildniß und Meer, verläſſt, wird er trivial (z. B. im „Bravo" und in der „Heidenmauer") und ſeine ſpätern Romane ſind überhaupt unausſtehlich gedehnt, moros und langweilig. Neben und nach Cooper waren von Amerikanern als Novelliſten thätig Brown, Neal, Paulding, Hoffman, Bird, Simms, Anna Sedgwik und andere, während die Seenovelliſtik in England fortgeführt wurde durch Frederik Marryat (1792—1848, »Peter Simple«, »The Poacher«, »Jacob Faithful« u. a. v.), der ſeine Stoffe mit dem humoriſtiſch gefärbten Realismus der holländiſchen Malerei behandelte, dann durch Chamier, Glaſcock, Baſil Hall und Charles Wilſon. Des letzteren »Tom Cringle's log« halte ich für die meiſterhafteſte Leiſtung in dieſem Genre der engliſchen nicht nur, ſondern der Literatur überhaupt. Der Schule Walter Scotts gehören an die zahlloſen

[1]) The deer-killer; the path-finder; the last of the Mohicans; the pioneers; the prairie.

hiſtoriſch-romantiſchen Gemälde von G. P. R. James (1801—72), der jedoch nirgends ſeinen Meiſter erreichte und ſich ihm nur hie und da näherte (etwa in »Richelieu«, »Darnley« und »Philipp Augustus«); ferner die hiſtoriſchen Romane von Horace Smith, John Banim, Thomas Grattan, John Wilſon und John Galt. Die irländiſchen Zeit- und Sittengemälde der vielſeitigen Lady Morgan (»O'Donnel«, »Florence M'Carthy«, »The O'Briens and O'Flahertys«) ſind ebenfalls meiſt mit ſcottiſchen Farben gemalt, ihre Verfaſſerin verdankte indeſſen nicht ſo faſt dieſen Romanen als vielmehr gelungenen Reiſewerken (»France«, »Italy«) ihren literariſchen Ruf, wie ſolchen auch ihre ältern und jüngern Schweſtern im Apoll und im Roman, Franciſca D'Arblay, Eliſabeth Hamilton, Miß Ferrier, Jane und Anna Porter, Lady Bleſſington, Miſtreß Trollope, Karoline Bury, Hannah Moore, Miſtreß Inchbald, Jane Auſten und Miſtreß Hall in höherem oder geringerem Grade erworben haben. An ältere Richtungen (z. B. an die von John Bunyan, der zur Zeit Jakobs II. lebte und den berühmten allegoriſchen Roman »Pilgrim's progress« ſchrieb) erinnerten William Godwin (1756—1836), deſſen Novelle »Caleb Williams« ein pſychologiſches Meiſterſtück iſt, und George Croly, deſſen »Salathiel« den Mythus vom ewigen Juden künſtleriſch zu bewältigen ſuchte. Der Schilderung des Tages- und Modelebens, der Darſtellung der Nichtigkeiten des »high life« einerſeits wie andererſeits der betrübenden Volkszuſtände der Jetztzeit haben ſich zugewandt Theodor Hook, Ward, Liſter, White, J. G. Lockhart, Samuel Warren, der die vielgeleſenen »Passages from the diary of a late physician« geſchrieben, Leitch Ritchie und Benjamin D'Iſraeli (geb. 1806). Dieſer Autor vom Stamme Iſrael hat ſich bekanntlich zum Miniſter und Leiter des Unterhauſes, wiederholt auch zum Premierminiſter und unter dem Titel Lord Beaconsfield zum Peer von England hinaufhumbugſirt. Als Novelliſt vertritt er das ſogenannte „Junge England", welches, ſoweit man aus der kunterbunten Phraſeologie deſſelben klug werden kann, eine ſociale Reform will und dieſe dadurch anſtrebt, daß ſie verlangt, die menſchliche Geſellſchaft ſolle zum Sinai und nach Golgatha zurückmarſchiren. D'Iſraeli's »Revolutianary Epic« war nichts als bald zerſchliſſener Bombaſt. Mehr ſprach ſeine Reiſenovelle »Vivian Grey« an, worauf der Verfaſſer in den Romanen »Coningsby«, »Sibyl«, »The young duke«, »Tancred«, »Lothaire« und »Endymion« das jungengliſche Heil im angedeuteten Sinne predigte [1]). Die Räuberromantik kultivirte mit beſonderer Vorliebe W. H. Ainsworth. In ſeinen »Fairy legends« theilte Crofton Crocker die anmuthigen Traditionen iriſchen Volksglaubens mit, während

[1]) Vgl. „Lord Beaconsfield", ein Charakterbild, von G. Brandes (1879), deſſen Anſicht über die Bedeutſamkeit D'Iſraeli's ich jedoch nicht zu theilen vermag.

William Carleton, Samuel Lover, Charles Lever (ſt. 1872) und Gerald Griffin das ſociale Leben Irlands nach allen Seiten hin novelliſtiſch beleuchteten. Der geographiſche und ethnographiſche Roman iſt überhaupt eine Hauptſtärke der neueſten engliſchen Literatur, was Thomas Hope's »Anastasius or the memoirs of a modern Greek«, Frazer's »Kuzzilbash«, Madden's »Mussulman«, Morier's perſiſche Romane („Hadſchi Baba", „Zohrab", „Aijeſcha"), ferner die Schilderung Indiens im »Pandurang Hari«, Trelawney's prächtige Memoirennovelle »Adventures of a younger son«, die zu den eigenartigſten literariſchen Erzeugniſſen unſerer Zeit gehört, und endlich Rowcroft's »Tales of the colonies« glänzend beweiſen. Umkreiſ't in dieſen Darſtellungen die Phantaſie die ganze bewohnte Welt, ſo kehrt ſie dagegen in den Werken der drei berühmteſten Romandichter, welche England ſeit dem Abtreten Scotts auftreten ſah, in den Werken Bulwers, Dickens' und Thackeray's wieder im eigenen Hauſe ein. Alle drei ſind Engländer durch und durch, wenn ſie ſich auch bedeutend von einander unterſcheiden, inſofern der eine mehr von der philoſophiſchen, die beiden anderen mehr von der realiſtiſch-humoriſtiſchen Betrachtungsweiſe des Lebens und ſeiner Erſcheinungen ausgehen.

Edward Lytton Bulwer (1803—1873), ſorgfältig erzogen, vielſeitig und namentlich durch Reiſen gebildet, frühzeitig deutſche Bildungselemente in ſich aufnehmend, begann mit lyriſchen Gedichten und der poetiſchen Erzählung »O'Neil the rebel« 1826 ſeine ſchriftſtelleriſche Laufbahn, auf welcher er jedoch erſt durch ſeinen Roman »Pelham« (1828) Erfolge gewann. Dieſes Buch, in welchem Bulwers Hauptmängel — ſeine Sucht, zu philoſophiren, zu moraliſiren, zu ſubtiliſiren, bei welchem letzteren Experiment ihn ſeine eigentlich durchaus engliſch-realiſtiſche Natur eine ſehr ſchlechte Rolle ſpielen läſſt — weniger hervortreten, zeigt vielleicht am deutlichſten ſeine Vorzüge, ſcharfen Verſtand, Menſchen- und Geſellſchaftskenntniß, wirkſame Gruppirung, die freilich vielfach allzu melodramatiſch abſichtlich wird, ein nie ermüdendes, ſpannkräftiges Erzählertalent und nie verſiegende Sprachgewandtheit, Eigenſchaften, welche bewirken, daß man von Zeit zu Zeit immer wieder zur Leſung der beſſeren Werke Bulwers zurückkehren kann. Dieſe Werke ſind unſtreitig die, welche ſich ſtreng in engliſchen Verhältniſſen bewegen, alſo außer Pelham »The disowned«, »Paul Clifford«, »Eugene Aram«, »Ernest Maltravers«, »Alice«, »Night and Morning« — eine Reihe von „pſychologiſchen Proceſſen", die wir alle mit Intereſſe verfolgen, deren Entſcheidung aber keineswegs eine tröſtliche Stimmung in uns erregt. Der zuletzt verhandelte von dieſen Proceſſen, der Giftmiſcherroman »Lucretia«, iſt eine garſtige Seelenfolter. Mittelmäßig, ja faſt albern wird Bulwer, wenn er elfenzart und märchenduftig dichten will, wie in den »Pilgrims of the Rhine«, denn da iſt ihm ſeine ſcharfverſtändige

Weltbildung überall im Wege. Ebenso ist sein Rosenkreuzerroman »Zanoni« ein mißlungener Versuch, neuplatonische Ideen für die moderne Romandichtung wirksam zu machen. Bulwers antiquarischer Roman »The last days of Pompeji«, wie seine historischen Romane »Cola Rienzi«, »The last of the barons« und »Harold«, sind sorgsam zusammengesetzte Mosaikgemälde, aber bei allem Farbenaufwand ziemlich eintönig. Die Personen dieser Erzählungen treten nicht plastisch und selbstständig genug hervor; sie haben etwas Marionettenhaftes und überall wird störend die Hand des Autors sichtbar, welche die Drähte regiert. Später hat Bulwer seine frühere Manier, die englische Gesellschaft novellistisch zu schildern, mit Glück wieder aufgenommen in seinen Romanen »The Caxtons« und »My novel«. Die ethnographische Literatur hat Bulwer mit seinem höchst bedeutenden Buch »England and the English« wahrhaft bereichert. Weniger gelungen ist dagegen die Schilderung klassischer Zeiten in seinem Werke über Athen (»Athens, its rise and fall«).

In Charles Dickens, genannt Boz (1812—70), fand der englische Humor wieder einmal einen echten Verkündiger [1]). Dickens begründete seinen Ruf durch die »Sketches of London«, in welchen er aus dem wimmelnden Leben der Hauptstadt mit keckem Griff einzelne Figuren und Scenen herausriß, um sie in drolligen Umrissen auf's Papier zu werfen. Sein zweites Werk, »The Pickwick-papers«, war und blieb sein bestes. Es schildert die Abenteuer des Mr. Pickwick, eines Gentleman aus dem Mittelstande, und seiner drei Freunde, sowie in und mit diesen Abenteuern das Leben und Treiben des englischen Volkes, besonders der mittleren und unteren Klassen, überaus ergötzlich und anschaulich. Drastische Komik, launiger Spott, ätzende Satire und ein die Gegensätze des Lebens mild versöhnender Humor stehen dem Verfasser gleichmäßig zu Gebote und diese Vorzüge, denen sich an passender Stelle das ergreifendste Pathos gesellt, sowie das allenthalben hervortretende humane Bestreben, Balsam in die Wunden der Armen und Unterdrückten zu gießen, weisen ihm eine hohe Stellung in der Literatur des 19. Jahrhunderts an. Er hat, wie insbesondere seine zwei ergreifenden, mit künstlerischer Sicherheit entworfenen Gemälde »Oliver Twist« und Nicholas Nickelby« darthun, den englischen Sittenroman nicht nur wieder belebt, sondern auch vom Standpunkt unserer Zeit aus diese Kunstgattung wesentlich und sehr glücklich erweitert, dagegen in seinen spätern Werken (»Master Humphrey's clock«, »Barnaby Rudge«, »Dombey«, »Martin Chuzzlewit«, »Bleak-House«, »David Copperfield«, »Little-Dorrit«, »Hard times« »A tale of two cities«, etc.) ein Erbübel des englischen Romans, die

[1]) The life of Ch. Dickens by Forster, 1871. The letters of Ch. Dickens, 1879.

Breite, leider allzu wenig vermieden. Einige seiner „Weihnachtsmärchen" und „Neujahrsgeschichten" sind tief gedacht und reizend ausgeführt.

Leichtbeschwingter und graziöser, aber auch weniger in die Tiefe dringend als Dickens' Humor ist der des Amerikaners Washington Irving (1783—1859), der sich zuerst durch sein »Sketch-book«, das in geistvollster Auffassung und feiner Zeichnung Schilderungen englischen und amerikanischen Lebens gibt, in weiteren Kreisen bekannt und beliebt machte. Abgerundeter und noch anziehender ist Irvings »Bracebridge-Hall«, eines der liebenswürdigsten Bücher, die man lesen kann, ein ganz unvergleichliches modernes Idyll, wie ich es nennen möchte. In seinen »Tales of a traveller« bewährte sich Irving als tüchtigen Novellisten und in seinem zweiten Skizzenbuch »The Alhambra« malte er uns mit jugendlich-frischen Farben liebliche Bilder maurischer Romantik. In seiner »History of New-York« drängt der Humorist den Historiker zurück, als welcher er später in seinem umfassenden Werk »Life and voyages of Christopher Columbus«, und andern geschichtlichen Arbeiten (The campanions of Columbus«, »The conquest of Granada«, »Life of Mahomet«, »Astoria«, »The life of Washington«) sich erwies. Das letztgenannte Buch, das „Leben Washingtons" (5 Bde. deutsch von Drugulin), ist ohne Frage die gediegenste Leistung Irvings und es hat sich schön getroffen, daß gerade der Schriftsteller, welchen die Nordamerikaner als die höchste Zierde ihrer Literatur ehren, dem höchsten Helden und ersten Bürger der großen transatlantischen Republik ein seiner würdiges biographisches Denkmal aufrichten konnte. Große Aehnlichkeit mit Irvings Humor beurkunden die humoristisch gefärbten »Essays« von Charles Lamb (1775 bis 1834), der als lyrischer Dichter, obgleich gemüthvoll und sinnig, wie auch als Dramatiker kein Glück hatte, dagegen durch seine journalistischen Aufsätze unter dem Namen Elia den literarischen Einfluß Addisons und Steele's erneuerte und zwar mit kaum weniger Berechtigung, als seine Vorgänger gehabt hatten. Sein populärstes und bleibendstes Werk sind die in Gemeinschaft mit seiner Schwester Mary verfassten »Tales from Shakspeare«.

Aber wir haben noch den dritten des oben genannten Kleeblattes von englischen Romandichtern ersten Ranges in der Neuzeit nachzuholen. Es ist William Makepeace Thackeray (1811—1863), ein Meister der realistischen Sittenschilderei, die aber für seine Landsleute nichts weniger als schmeichelhaft ausfiel. In Thackeray hat der englische „Cant" einmal seinen Mann gefunden, d. h. einen Gegner mit unerbittlichen Augen und einer unerbittlichen Hand, welche die scheinheilige „Respektabilität" bis in ihre geheimsten Schlupfwinkel verfolgt. Einen tröstlichen Eindruck machen Thackeray's Novellen nicht; sie zeigen nur die ungeheure Lüge, genannt englische Gesellschaft: die niederträchtige Kriecherei nach oben, den brutalen Hochmuth nach unten, die herzlose Geldmacherei, die religiöse Heuchelei und die sittliche

Fäulniß. Es ist eine wahrhaft diabolische Kaustik der Satire in diesen Sittenromanen, aber leider auch eine Breite, welche mitunter selbst die dickens'sche noch überbreitert. Thackeray begann mit der »History of Samuel Titmarsh« und gründete seinen Ruf durch »Vanity fair« (1847). Dann folgten die »History of Arthur Pendennis«, die »History of Henry Esmond«, ferner »The Newcomes« (eine Skorpionengeißel in Romanform) und endlich »The Virginians«, nach meinem Urtheile Thackeray's reifstes und formvollendetstes Werk.

An den oben erwähnten Giftmischerroman „Lukretia" von Bulwer und an „Bleakhouse" von Dickens läßt sich die Entwickelung der sogenannten „Sensations"-Novellistik knüpfen, für welche übrigens auch die französische Gräuel- und Schauderromantik der Sue und Dumas Vorbild gewesen ist. Das mit Geheimniß umgebene Verbrechen ist das Lieblingsthema dieser Sensationsnovellistik, welche in den 50ger und 60ger Jahren des Jahrhunderts einen sehr breiten Raum der englischen Literatur überwucherte. Aesthetisch angesehen, steht sie kaum höher als die jetzt glücklich vermoderte und verschollene Ritter- und Räuberromantik unserer Spieß, Kramer und Vulpius; nur sind die englischen Sensationsnovellisten bessere Techniker und Stilisten als die genannten deutschen Gräuelfinder und Schauderentdecker. Natürlich werden, nachdem die obligaten drei Bände hindurch der liebe Leser und die liebe Leserin mit allen möglichen und unmöglichen Geheimnissen, Schandthaten und Verbrechen gegrauelt und gegruselt worden, Held und Heldin ins Hochzeitbett befördert und setzt sich, nachdem das übersättigte Laster sich erbrochen, die hungerige Tugend zu Tische. Nicht so fast ein plumper Realismus als vielmehr der krasseste Materialismus spektakelt in diesen den Pitaval überpitavalisirenden Haaresträubungsromanen. Den besten, d. h. mit großem Talent in Scene gesetzten schrieb Wilkie Collins: — »The woman in white«, ein Buch, nach dessen Lesung man ganz genau die Empfindung hat, als erwachte man aus einem tollen Fiebertraum. Die übrigen Novellen dieses Autors (»After dark«, »Hide and seek«, »The dead secret», »No name«, »Man and wife«, »Armadale«, »The moon-stone«, etc.) kommen an Täuschungszauber und Stilglanz der „Frau in Weiß" nicht nahe, geschweige zuvor. Als eine wieder erstandene Anna Radcliffe, als eine rechte Sensationswütherichin zeigt sich in ihren zahlreichen Raub-, Mord- und Brandgeschichten M. E. Braddon (»Lady Audley's secret«, »Aurora Floyd«, »Rupert Godwin«, u. a. v.), wie denn ein ganzer Flug von Novellistinnen begierig auf dieses Feld sich niederließ. Kann ja auch Charlotte Brontë, die unter dem Namen Currer Bell schrieb (1816—1855, »Jane Eyre«, »Shirley«, »Villette«) recht wohl hiehergezogen werden [1]).

[1]) Zu vgl. »Charl. Brontë,« a memoir, by T. Wemys Reid, 1877, sowie »A note on Charl. Brontë,« by Ch. A. Swinburne, 1877.

Sie war aber ohne Zweifel eine begabte Erzählerin. Mit noch größerer Kraft und auch mit tiefer greifendem Erfolg hat die unter dem Autornamen George Eliot versteckte Mary Ann Evans (1820—80) die Sensationsnovelle aus dem Rohnaturalistischen herauszuarbeiten und zum psychologischen Roman zu erheben gesucht und gewußt. Schon ihr Erstlingswerk »Scenes of clerical life« (1857) kündigten ein großes Talent an. Man konnte von diesen Schildereien sagen, daß sie in der Darstellung von Vorgängen im menschlichen Gemüthe ungefähr das leisteten, was eine ältere englische Schriftstellerin, Mary Mitford, mittels ihrer berühmten Skizzen »Our village« in der Veranschaulichung von Zuständen des äußeren Lebens geleistet hatte. Von weit größerer Bedeutung waren die Erzählungen »Adam Bede«, »The mill on the floss«, »Silas Marner« und »Felix Holt«. Da sind die Gestalten sicher und fest aus dem Leben herausgegriffen und ihr Thun und Leiden spielt sich nicht in der Form psychologischer Rechenexempel ab, sondern in der Form einer im besten Sinne realpoetischen, lebenswahr-dramatischen Handlung. Die späteren Romane der Frau Eliot-Evans (»Middlemarch«[1]), »Romola«, »Daniel Deronda« vermochten sich aber auf dieser Höhe nicht zu behaupten. Die gestaltende Kraft wurde schwächer und schwächer und der zerfasernde Verstand und die zersetzende Analyse vermochten die Erschlaffung der Phantasie nicht mehr zu verdecken. Das Gebiet der Sensationsnovellistik streift gelegentlich auch Anthony Trollope (»Doctor Thorne», »The Bertrams«, »Castle Richmond«, »Orley farm« u. a. v.), doch erinnern die Romane dieses fruchtbaren Erzählers mehr an die Darstellungen Bulwers aus dem englischen Gesellschaftsleben. Mit der „Sensation" ging in der neueren und neuesten englischen Romanliteratur die Religion Hand in Hand. Mit bewußt frommer Tendenz schrieb die Amerikanerin Elisabeth Wetherell ihre gottselige Geschichte „Die weite, weite Welt" (»The wide, wide world«) und nicht weniger fromm, aber mit einer bestimmteren Zweckabsicht erzählte ihre Landsmännin Mistreß Beecher-Stowe ihre Negerhistorie von „Onkel Toms Hütte (Uncle Tom's cabin", 1852), welche die Runde um die Welt machte. Was die Tendenz angeht, mit allem Recht. Aber als Dichtung ist das Buch sehr schwach. Daß es

[1]) Für diesen Roman, Middlemarch, der keineswegs zu ihren besten gehört, erhielt die Verfasserin von dem Verleger John Blackwood ein Honorar von 7500 Pf. St., also mehr als 150,000 Mark. Ein englischer Blaustrumpf hat also für ein einziges Buch, das noch dazu ziemlich langweilig ist, mehr Honorar bezogen als bei uns in Deutschland ein Göthe oder ein Schiller für alle seine Werke zusammen. — Denkwürdig ist, daß Mary Ann Evans mittels ihres Talentes die englische Gesellschaft, bekanntlich die prüdeste der Welt, zwang, sie zu achten, obgleich sie mit dem Literaten Lewes als sein Weib lebte, ohne seine Frau zu sein. Nach dem Tode von Lewes heiratete die Neunundfünfzigjährige schnell noch einen neununddreißigjährigen Mr. Croß.

trotzdem auch in Deutschland so überschwänglichen Beifall fand, kann nicht befremden, da ja der Zährenfluß nie ausbleibt, wenn man mit dem Finger der Gottseligkeit gehörig auf die deutschen Thränendrüsen drückt. Die Engländerinnen Mistreß Gore (»The Dean's daughter«, »Progress and prejudice«, »Mammon«, etc.), Miß Kavanagh (»Daisy Burns«, »Grace Lee«, etc.), und Miß Yonge (»The heir of Redcliffe«, »Hopes and fears«, »The youngstep-mother«, etc.) kultivirten in herkömmlicher Weise den Familienroman, letztere mit deutlichen Sensationsgelüsten. Die Reihe der Novellistinnen scheint übrigens in England, gerade wie in Deutschland, eine unendliche werden zu wollen. Als eine der begabtesten hat sich zur Zeit Rhoda Broughton bemerkbar gemacht. Für alle Strömungen und Stimmungen des Tages bot die Novellistik fortwährend das bequemste und gesuchteste Vehikel dar. Hat doch selbst der bekannte Kardinal Wiseman dem englischen Rufe »No popery«! mit Talent novellistische Opposition gemacht (»Fabiola«), während ein anglikanischer Theolog, Charles Kingsley, die Sache seiner Kirche in geist- und kenntnißvollen Erzählungen (»Westward ho!«) »Two years ago«, »Hypatia«) energisch und erfolgreich vertrat. Mehr objektiv gehalten sind die Socialnovellen von Charles Reade (»It is never to late to mend«, u. a.) und endlich ist in dem Captain Mayne-Reid (geb. 1818) ein Novellist aufgetreten, den ich als den Sports-Romancier par excellence bezeichnen möchte. Seine ethnographischen Romane (»Oçeola«, »The rangers«, »The Quadroon«, »The scalp-hunters«, »The finger of fate«, »The death-shot«) haben Anspruch, das Entzücken von Jägern und Soldaten zu sein.

Gegenüber nun aber dem herben Realismus, wie er in Thackeray's Werken erschien, um dann in der Sensationsnovellistik ins Grellmaterialistische hinabzusinken, ist in England unter dem Einfluß der Dichtungen Shelley's und der Schriften Carlyle's eine jüngere Generation von Poeten und Schriftstellern herangewachsen, welche Realismus und Idealismus zu verschmelzen suchen, indem sie die Erscheinungen der Wirklichkeit mit dem Maßstab ewiger Ideen messen und als Resultat dieser Messung die Fortbildung des Bestehenden im Sinne humaner Freiheit und Gerechtigkeit fordern. Die deutsche Philosophie und Poesie haben für diese Richtung die bedeutendsten Anregungen gegeben und recht eigentlich die Emancipation der englischen Literatur von der Orthodoxie und dem „Cant" begonnen. Man weiß, wie sehr Shelley von der deutschen Naturphilosophie und von Göthe beeinflusst war. Seine Mission, deutschen Idealismus nach England zu verpflanzen, wurde fortgesetzt durch den hochbegabten, originellen, kühn und frei denkenden Schotten Thomas Carlyle (1795—1881), welcher mit seinem »Life of Schiller« (1825), mit seinen »German Romances« und mit seiner Uebersetzung von Göthe's Wilhelm Meister seine literarische Laufbahn be-

gann. Carlyle's Weltanschauung ist die pantheistische Göthe's. Aber dabei ist er weit entfernt, nach Art der alten Mystiker ein thatloses Sichhineinfühlen in die Weltseele zu predigen. Nein, er setzt als Agens der weltgeschichtlichen Entwickelung die Arbeit, die intellektuelle und materielle, und er vergöttert die That. Dieser Kultus der Arbeit macht Carlyle zum Socialisten, d. h. zum Verkündiger der großen Wahrheit, daß nur der thätige, arbeitende, schaffende Mensch würdig ist, Mitglied der menschlichen Gesellschaft zu sein, deren Entwickelung zum Rechten, Schönen und Humanen von politischen Phrasen und Systemen unabhängig sei. Als ein solcher Apostel des Evangeliums der Arbeit im höchsten und weitesten Sinne des Wortes ist Carlyle in allen seinen Schriften aufgetreten, deren jeanpaulisirender Stil nicht selten ins Dunkle und Barocke fällt, häufig aber auch von außerordentlicher Kraft und Macht ist, wie z. B. in der prächtigen Rhapsodie »The diamond-collar«. Im Jahre 1836 ließ er den »Sartor resartus« erscheinen, worin er seine Ideen einem Herrn Teufelsdröckh in den Mund legte; 1839 kamen die 4 Bände seiner »Critical and miscellaneous essays« heraus, worin die schönen Abhandlungen über Voltaire, Diderot, Mirabeau, Burns, Göthe, Schiller und Jean Paul. Schon zwei Jahre früher hatte er seine »French revolution« (3 vols., deutsch von Fedderſen) veröffentlicht, dieses Epos in Prosa, welches den Kennern der französischen Revolution einen so hohen Genuß gewährt. Weitere Ausführungen seiner Ansichten brachten seine Bücher »Chartism« (1839), »Past and Present« (1843), »Latter-Day-Pamphlets« (1850), nachdem diese Ansichten insbesondere durch seine »Lectures on heroes, heroworship and the heroic in history« (1841, deutsch von Neuberg) unter seinen Landsleuten Wurzeln geschlagen. Mittels seines Buches »Oliver Cromwell's letters and speeches« (1852) hat Carlyle dem größten Kriegs- und Staatsmann Englands ein weit schöneres Denkmal errichtet, als das von der englischen Servilität und Orthodoxie demselben verweigerte jemals hätte sein können. Die »History of Frederick the Great«, 1858 (6 vols., deutsch von Neuberg und Althaus) ist ein breiter angelegtes Seitenstück zu seinem Revolutionsepos, ein eigenthümliches Stück Historik, voll von Wunderlichkeiten und Schrullen, aber auch voll Geist, Leben und Farbe. (Ausgewählte Schriften von Th. Carlyle, deutsch von Kretschmar, 1855 fg. 6 Bde.)

An Genius wie an Ruf steht allen Poeten, welche seit 1830—1860 in England aufgetreten sind, Alfred Tennyson (geb. 1810) voran. Er ist, von den oben angegebenen Principien erfüllt, ein lyrisch-didaktisch-epischer Dichter, wenn diese etwas unklare Bezeichnung seines Wesens statthaft sein sollte. Er gewann zuerst durch seine eigenthümlich empfundenen und gefärbten Romanzen »The miller's daughter«, »Mariana« und »Lady Clara

Vere de Vere« (1832) eine vorragende Stellung und befestigte dieselbe durch die weiteren »Dora«, »Godiva« und »The lotos-eaters« (1842). Englische Kritiker geben freilich seinen allegorisch-moralisirenden Gedichten, wie »The two voices« und »The vision of sin« den Vorzug, aber gewiß mit Unrecht. Später ließ er das zwar tiefempfundene, aber zu stoffdünne und langathmige, daher eintönige, dem Andenken eines jung verstorbenen Freundes geweihte Klagegedicht »In memoriam« erscheinen, sowie die drei poetischen Erzählungen (wenn dieser Gattungsname dafür passt): — »The princess«, »Maud« und »Kings Idyls«, unter welchen die zweitgenannte den Vorzug verdient. Weiterhin vermehrte er seine Gedichtesammlung bedeutend und brachte das Idyll-Epos »Enoch Arden«, dem ohne Frage unter sämmtlichen größeren Schöpfungen Tennysons der Preis zugesprochen werden müßte, falls derselbe nicht streitiggemacht würde durch die dem Enoch Arden gefolgte Novelle in Versen »Aylmer's field«, welche voll ist von herzbewegenden, wahrhaft erschütternd durchgeführten Motiven. Eine gewisse Manierirtheit des Ausdrucks, eine allzu nachgiebige Rücksichtnahme auf das in der Damenwelt seines Landes so maßlos beliebte „Lovely"-Genre tritt uns in allen diesen Dichtungen häufig genug störsam entgegen; aber überall auch treffen wir einen echten und rechten Dichter. Freilich bedarf diese Thatsache sofort wieder einer Einschränkung. Denn wie es wahr ist, daß Tennyson, eben als echter Dichter, jedem und allem, sogar dem Gewöhnlichsten, dadurch, daß er es mit *seinen* Augen ansieht, daß er es durch das Medium *seiner* Auffassung und Behandlung hindurchgehen lässt, das idealische Gepräge aufdrückt, so ist auch es nicht minder wahr, daß er weder im Lyrischen noch im Epischen eine reine Wirkung hervorbringt. Das macht, seine Poesie ist ganz wesentlich nur eine beschreibende und demnach zur Lösung höchster Kunstprobleme unzulänglich. Das zeigen nur allzudeutlich seine dramatischen Versuche, die beiden historischen Dramen »Queen Mary« und »King Harold«, welche Versuche der gealterte Schöpfer des Enoch Arden besser unterlassen hätte. Aber als beschreibender Dichter ist Tennyson groß, fast einzig. Eine ganz eigenthümliche, ich möchte sagen eine thauschwere Mondscheinbeleuchtung liegt auf seinen Gemälden und in dieser Beleuchtung erscheinen alle längstvertrauten Gestalten aus der antiken Sage und der christlichen Legende ganz anders und neu und doch wieder vertraut und eindrucksvoll. Man nehme zur Bestätigung Gedichte wie »Oenone«, »Ulysses«, »The lotos-eaters« und »Simeon Stylites«. Oder man halte, um zu erkennen, wie der Dichter in seinen Schildereien den Realismus holländischer Malerei mit einem Duftschleier innigster Melancholie zu überbreiten versteht, die Anfangsstrophen von »Mariana« und von »Mariana in the South« zusammen. Wie wunderbar sind hier Stille und Einsamkeit, Oede und Ver-

laſſenheit unſeren Sinnen und unſerem Gefühle vergegenwärtigt [1]). Die ſchönſte Schilderei Tennyſons iſt, wenn ich recht urtheile, ſeine Legende »Godiva« [2]). Das ſtimmungsvollſte ſeiner Gedichte dem Gehalte, das nervigſte der Form nach dürfte wohl die Elegie »Locksley Hall« ſein. Hier offenbart Tennyſon auch, daß er, obgleich Hofdichter (»Poet-laureate«) von amtswegen, den bald bebenden, bald ſtürmiſchen Herzſchlag in der Bruſt ſeiner Zeit verſtanden hat. Hier drängt ein energiſcher Gedanke den andern, ein großartiges Bild das andere. Wie treffend z. B. iſt dieſes: —

---

[1]) »With blackest moss the flower-plots
Were thickly crusted, one and all;
The rusted nails fell from the knots
That held the peach to the garden-wall.
The brocken sheds look'd sad and strange:
Unlifted was the clinking latch;
Weeded and worn the ancient thatch
Upon the lonely moated grange.
She only said, »My life is dreary,
He cometh not,« she said;
She said, „I am aweary, aweary,
I would that I were dead!«

»With one black shadow at its feet,
The house thro' all the level shines,
Close-latticed to the brooding heat,
And silent in its dusty vines:
A faint-blue ridge upon the right,
An empty river-bed before,
And shallows on a distant shore,
In glaring sand and inlets bright.
But »Ave Mary,« made she moan,
And »Ave Mary,« night and morn,
And »Ah,« she sang, »to be all alone,
To live forgotten and love forlorn!«

[2]) Einzig in ihrer Art iſt die keuſche Grazie, welche den Ritt der nackten Godiva durch die Stadt Coventry umfließt: —

»Then fled she to her inmost bower, and there
Unclasp'd the weddet eagles of her belt,
The grim Earl's gift; but ever at a breath
She linger'd, looking like a summer moon
Half-dipt in cloud: anon she shook her head
And shower'd the rippled ringlets to her knee;
Unclad herself in haste; adown the stair
Stole on; and, like a creeping sunbeam, slid
From pillar unto pillar, until she reach'd
The gateway; there she found her palfrey trapt
In purple blazon'd with armorial gold.
Then she rode forth, clothed on with chastity:
The deep air listen'd round her as she rode,
And all the low wind hardly breathed for fear.
The little wide-mouth'd heads upon the spout
Had cunning eyes to see: the barking cur
Made her cheek flame: her palfrey's footfall shot
Light horrors thro' her pulses: the blind walls
Were full of chinks and holes; and overhead
Fantastic gables, crowding, stared: but she
Not less thro' all bore up, till, last, she saw
The white-flower'd elder-thicket from the field
Gleam thro' the gothic archways in the wall.
Then she rode back, clothed on with chastity.«

„Langſam kommt das Volk geſchlichen, wie ein Löwe, welcher leis
Zukriecht auf ein ſterbend Feuer, ſeinen Feind beknurrend heiß.“ [1])

Der Dichter verlautbart ſeine Zweifel, aber auch ſeine Hoffnungen, und tröſtet ſich über die bedrohlichen Erſcheinungen der Gegenwart mit einem Fernblick in die Zukunft, wann mit dem „Fortſchritt der Sonnen“ auch der Menſchengeiſt ins Unberechenbare vorgeſchritten ſein werde, in eine Zukunft:

„Wo die Fahnen ſtill ſich ſenken und die Trommeln ausgegellt
In dem Parlament der Menſchheit, auf dem Bundestag der Welt ...
Menſchen, Brüder, Mitarbeiter, Schnitter ſtets erneuter Saat,
Was an Thaten ihr vollendet, iſt Verheißung künft'ger That.“ [2])

Tennyſons Stil iſt durchweg ariſtokratiſch, auch wenn er, wie er mit Vorliebe thut, ſeine Stoffe aus dem Volksleben herausgreift. Aber durch ſein Anſchauen und Fühlen geht dennoch ein ſtarker demokratiſcher Zug. Zu den außerordentlichen Erfolgen, die er gewann, hat ohne Zweifel beträchtlich mitgewirkt das Gefühl ſeiner Landsleute, daß in der tennyſon'ſchen Dichtung ein heilſames Gegengewicht gegen die erdrückende Schwere des Induſtrialismus gegeben ſei [3]). Es gibt auch bereits eine tennyſon'ſche Dichterſchule, zu welcher A. Smidt, John Brent, Aubrey de Vere, Th. Aſhe, Ch. Mackay (»Poems« — »Salamandrine« — »The lump of gold«), D. G. Roſetti (»Sonnets and other poems«), M. Arnold (»A strayed reveller«, »Empedocles on Etna« and »other poems«, »Sohrab and Rustem«, »New poems«, »Merope«), J. A. Symonds (»Sonnets«), L. Morris (»Poems«) und A. Auſtin (»Lesko the bastard«, »Poems«) mit mehr oder weniger Anſpruch auf Eigenthümlichkeit gezählt werden dürfen. Die idealiſtiſche Richtung haben auch eingeſchlagen und eingehalten zwei Dichter von größerer Bedeutung als die letztgenannten, Robert

[1]) »Slowly comes a hungry people, as a lion, creeping nigher,
Glares at one that nods and winks behind a slowly-dying fire.«

[2]) »Till the war-drum throbb'd no longer and the battle-flags were furl'd
In the Parliament of man, the Federation of the world ...
Men, my brothers, men the workers, ever reaping something new:
That which they have done but earnest of the things that they shall do.«

[3]) Poetical works of A. Tennyson, 5 vols. Tauchn. collect. 1860. Eine Auswahl der „Gedichte“ hat Freiligrath mit gewohnter Meiſterſchaft verdeutſcht (Engl. Ged. 321 fg.). Auch die Ueberſetzung der „Gedichte von A. T.“ von W. Hertzberg (1853) iſt ſehr brav und vorzüglich die Verdeutſchung von Tennyſons „Ausgewählten Dichtungen“ (den „Enoch Arden“ inbegriffen) durch A. Strodtmann (1868). In memoriam und Enoch Arden deutſch von Waldmüller, Maud deutſch von Weber, Kings Idyls und Aylmer's field deutſch von Feldmann (1870). Ich merke an, daß Tennyſon der Dichter iſt, welcher unter allen todten und lebenden Dichtern und Schriftſtellern die glänzendſten Honorare bezog, ja geradezu beiſpielloſe. So z. B. erhielt er für eins ſeiner allerſchwächſten Gedichte, „Seeträume“ betitelt, 10 Pfund für jede Verszeile und das Gedicht enthält 313 Verszeilen. Milton erhielt für das „Verlorene Paradies“ 5 Pfund.

Browning (geb. 1812, der Gatte von Elisabeth Browning, und Algernon Charles Swinburne (geb. 1837 zu Henley unweit London), deren Wege sich aber doch wieder trennten, insofern jener den des Optimismus verfolgte, dieser den Pfad des Pessimismus betrat. Browning besaß dramatische Begabung, allein der übermächtige Einfluß, welchen Shelley auf ihn übte, verhinderte ihn, der visionären Zerflatterung Herr zu werden und in seinen Dramen (»Paracelsus«, »Sordello«, »Pacchiarotto«, »Christmas eve«, »Easter day«) feste Gestalten zu zeichnen. Später gab er die zwei lehrhaft-erzählenden Gedichte »La Saisiaz« und »The two poets of Croisic«, worin er, namentlich in der erstgenannten, sehr entschieden gegen den modernen Materialismus Front machte. Swinburne begann seine Dichterlaufbahn mit der Veröffentlichung von »Poems and ballads«, in welchen neben überschwänglicher Wolkenwandelei eine heißbrünstige, noch dazu mehr gemachte als elementare Sinnlichkeit sich kundgab. Nicht zum Vortheil seines Talentes wandte sich der Dichter der dramatischen Form zu und trat 1865 mit der antikisirenden Tragödie »Atalanta in Calydon« (deutsch von Wickenburg) hervor. Es ist Poesie in diesem Buchdrama, aber auch viel schwülstige Rednerei. Der pessimistische Grundgedanke des Stücks — mit höchster Energie dargelegt in dem wirklich großartigen Chorgesang „Wer gab dem Menschen Sprache?" u. s. w. — ist die Unerforschlichkeit, Willkür und Grausamkeit der Schicksalsschlüsse, welche, weil wir vergeblich dagegen ankämpfen, ihrem Geheimnißvollen unsere Verzweiflung gesellen. In demselben Gedanken- und Formenkreis bewegt sich ein zweites hellenisches Drama, »Erechtheus«. Mit seinem Trauerspiel »Chastelard« (deutsch von Horn), dessen Heldin Maria Stuart, trat Swinburne in die romantische Region herüber und es gelang ihm, ein Drama von Fleisch und Bein zu schaffen, dem auch die Bühnenwirkung nicht mangeln kann und dessen größter Vorzug ist, daß der Dichter darin den historischen Charakter der Schottenkönigin mit sicherer Hand getroffen und veranschaulicht hat. Blendend schöne Einzelnheiten enthält Swinburne's »Song of Italy« und unter seinen Prosaschriften ragt der geistfunkelnde »Essay on Byron« hervor, worin er den Dichterlord an dem Kaltsinn und der Heuchelei seiner Landsleute rächte. Als Tragiker entwickelte vor allen seinen zeitgenössischen Mitstrebenden Henry Taylor (geb. 1810?) ein reiches Talent und einen sachgemäßen Eifer. Seine Trauerspiele (»Isaac Comnenus« — »Philipp van Artevelde« — »Edwin the Fair«) sind wohl die gesundesten Früchte, welche auf diesem Felde der Literatur Englands in neuerer Zeit eingeheimst wurden.

Schon wiederholt hatten wir im Verlaufe dieses Abschnittes Veranlassung, über den atlantischen Ocean nach Nordamerika hinüberzublicken, um bezügliche Erscheinungen der nordamerikanisch-englischen Literatur zu signalisiren. Die Angelsachsen der Vereinigten Staaten haben sich seit dem

18. Jahrhunderts merkbaren an der Entwickelung der englischen Literatur beteiligt und Namen wie die von uns schon berührten eines Franklin, eines Cooper, eines Irving werden stets Zierden derselben sein. Im 19. Jahrhundert hat die nordamerikanische Poesie, gepflegt von John Pierpont, Charles Sprague, John Brainard, Alfred Street, James Percival, John Whittier, Oliver Holmes, John Robert Drake und Fitz Greene Halleck, einen schönen Aufschwung genommen. Von größerem Umfang des Talents als die Genannten war Robert Henry Dana (1787—1865), ein Werther im schwermütigem Naturgemälde »The dying raven« und in der mitleidsamen Romanze »The boy-mariner«. Noch größeren Beifall gewannen William Cullen Bryant (1794—1878), Edgar Allan Poe (1811—49) und Henry Wadsworth Longfellow (geb. 1807). Bryant war eine rein und zart organisierte Dichternatur. Seine Poesie — meistlich nördlich-angehauchte Lyrik — hat sehr große Aehnlichkeit mit der von Cowper, Gray und Young, aber er weiß einen specifisch amerikanischen Ton beizumischen, einen so specifischen, daß man ihn mit Recht den ersten Originaldichter seines Landes genannt hat. Romantischer Grundgehalt ist die Seele seiner kleineren und größeren Dichtungen (»Poems« — »Thanatopsis« — »The prairies« — »The ages«). An Reichtum und Glanz der Phantasie wird Bryant von Poe überragt, dem eigentlichen Romantiker unter den anglo-amerikanischen Poeten, dessen Romanzen »Annabel Lee« — »Ulalume« — »The raven« einen ganz eigentümlich phantastischen Zauber besitzen [1]). Wilder, roher, tumultuarischer

[1]) Works. 4 vols. 1856. E. A. Poe, his life, letters and opinions, by J. H. Ingram. 2 vols. 1880. Poe, der in hellsehermerischer Weise nämlich an den Folgen der Trunksucht, i. J. 1849 im Spital zu Philadelphia geendet, erinnert in seiner ganzen Art und Weise an die deutschen „Kraftgenies" des 18. Jahrhunderts. Ohne Frage war er ein Mann von Genius. Seine Dichtungen, unter welchen neben seinen Romanzen und Balladen auch die Novellen »Arthur Gordon Pym«, »The facts in the case of M. Valdemar« und »The descent into the Maelström« vorragen, geben Zeugnis von einer Originalität, wie sie bisher kein zweiter amerikanischer Poet erwiesen hat, mit alleiniger Ausnahme von Longfellow in seinem „Hiawatha". Die im Text erwähnte Romanze Poe's »The raven«, von welcher Ernst Ortlepp in seinem „Lieder- und Balladenbuch amerikan. und engl. Dichter" (1843) eine ganz verdeutschende gegeben hat, ist eine ganz wunderliche Variation des Themas vom „Vertrauen der Redseligkeit der Natur" in das Menschenleben. Gleich die Eingangszeilen:

»Once upon a midnight dreary,
While I ponder'd; weak and weary,
Over many a quaint and curious
Volume of forgotten lore.
While I nodded, nearly napping,
Suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping,
Rapping at my chamber door« —

als Poe ist der mit deutscher Bildung getränkte Longfellow, dessen Dichten — sei es, daß es sich als Lyrik (»Poems«, deutsch von Neidhardt und von Riecke), als metrischer Roman (»Evangeline«, »The courtship of Miles Standish«) oder als Prosaroman (»Hyperion« — »Kavanagh«) oder endlich als dramatische Rhapsodie (»The Spanish student« — »The divine tragedie«, »The golden legend«, »The New-England tragedies«, eine Trilogie) äußere, einer Landschaft voll idyllischen Friedens gleicht, durchströmt von einem ruhig gleitenden Fluß, durchzogen von einer waldigen Hügelkette, von welcher da und dort in abendröthlicher Beleuchtung eine romantische Burg- oder Klosterruine herabschaut. Einen Anlauf zu Bedeutenderem, Originellerem hat er, und zwar mit Glück, unternommen in seinem »Song of Hiawatha« (deutsch von Freiligrath und von Böttger), einem epischen Gedicht, welches die indianische Edda zu heißen verdient und ohne Frage das ursprünglichste Dichterwerk ist, welches Amerika bislang (d. h. bis 1880) erzeugt hat. Nicht minder deutliche Anklänge von Deutschem als bei Longfellow trifft man auch dem gemüthlich-humoristischen Träumer G. Mitchell (pseudonym Marvel, »Reveries of a bachelor« — »Dream life«). Wie dieser an Longfellow, so lehnt sich der phantastisch-humoristische Novellist N. Hawthorne an Poe. In den Erzählungen und Schildereien von Thomas Aldrich und Mark Twain tritt die humoristische Auffassungs- und Betrachtungsweise von Welt und Menschen ebenfalls in den Vordergrund, wogegen der Novellist William Dean Howells mehr die pathetische Seite der Erscheinungen des Lebens hervorkehrt. Die beschreibende, lyrische und elegische Dichtung, wofür Bryant und Longfellow die Grundtöne angegeben, wurde mit mannigfachen Variationen weitergeführt durch ein jüngeres Poetengeschlecht. Aus der Menge der Angehörigen desselben treten als begabt und berufen vor Bayard Taylor (1825—78), dessen bleibendstes Werk wohl seine meisterhafte Uebertragung von Göthe's Faust ins Englische sein dürfte, ferner R. H. Stoddart, J. R. Lowell, Ch. Leland, J. A. Dorgan, J. J. Piatt, G. H. Boker, der einzige Anglo-Amerikaner, welcher als Dramatiker genannt zu werden verdient, Walt Whitman, in welchem die eine Hälfte seiner Landsleute einen großen Dichter, die andere einen großen Narren sah [1]), J. R. Thompson

bringen in dem Leser, ohne daß er sich darüber Rechenschaft zu geben vermag, die Stimmung hervor, in welcher die Erscheinung des gespenstigen Raben ihre volle Wirkung auf ihn thun kann. Wenn man das Gedicht, welches mit dem Herzblut des Dichters geschrieben ist, gelesen hat, summt einem der düstere Kehrreim desselben, das trostlose »Nevermore!« des schwarzen Vogels tagelang im Kopfe.

[1]) Whitman schien der Meinung zu sein, die Verachtung von Gesetz, Regel und Form sei die richtige Voraussetzung für echte Poesie. Seine »Leaves of grass« und seine »Drum taps«, wie er seine Gedichtesammlungen betitelte, sind in hinterwälderischen Streck-

und Joaquin Miller, welcher, wahrscheinlich von deutscher Abkunft (er soll eigentlich Cincinnatus Heine Müller oder Heinemüller? geheißen haben), mittels seiner »Songs of the Sierras« (1874) großes Aufsehen erregte. Die eigenartigste dieser wildromantischen Novellen in Versen ist die erste (»Arizonian«). Viel bekannter als alle die Genannten ist diesseits des Oceans und vorab in Deutschland der „Kalifornier" Francis Bret Harte (geb. 1838 zu Albany) geworden. Seine bizarr-originellen Skizzen in Versen und Prosa — (eine Auswahl von jenen hat Freiligrath vorzüglich verdeutscht, Ges. Dicht. 1877, Bd. 4) — aus dem kalifornischen Goldgräber-, Ansiedler-, Jäger- und Vagabundenleben zogen durch ihren packenden Realismus an. Allein zu größeren Schöpfungen reichte denn doch die Kraft von Bret Harte nicht aus, wie sein weit über Gebühr gepriesener, jedem gesunden Gefühl und Geschmack antipathischer Roman »Gabriel Conroy« deutlich bewies. Später verliebte sich der Mann in seine eigene Manier, überpfefferte dieselbe maßlos und zeichnete demzufolge in seinen Erzählungen fast nur noch unmögliche Situationen, in welchen unmögliche Leute herumtaumelten. Natürlich lobhudelten deutsche Skribenten diese nahezu gehirnweichen Phantastereien immer noch, als man derselben drüben in Amerika längst überdrüssig geworden war. Die Zahl der amerikanischen Dichterinnen ist Legion. Wenn wir aber aus derselben Marie Brooks (geb. 1795), Lydia Sigourney (geb. 1797), Elisabeth Oakes-Smith, Hannah Gould, Anne Bradstreet, Emma Embery, Karoline Sawyer, Mary Hewitt, Grace Greenwood, Frances Sargent-Osgood und Mary Stuart-Sterne hervorheben, so dürfte der Galanterie vollauf genuggethan sein.

Wie schon zu den Zeiten der Steele, Addison und Johnson die literarisch-kritischen Wochen- und Monatschriften in der englischen Literatur eine sehr große Rolle spielten, so spielen sie eine solche von der literarischen Glanzperiode Englands im 19. Jahrhundert an in verdoppeltem Maße. Mit sehr wenigen Ausnahmen haben sich alle berühmten Autoren in den verschiedenen »Reviews« und »Magazines« zuerst ihre Sporen verdient. Diese Zeitschriften waren und sind die eigentliche Heimat des vielgepflegten und vielumfassenden Genre des »Essay« und manches Talent hat nie nach anderem Ruhm gestrebt als nach dem, ein guter Essayist zu sein. Unter der Redaktion des ebenso gefürchteten als tüchtigen Kritikers Francis Jeffrey

---

versen geschrieben, welche häufig ganz rhythmuslos einherstürmen oder einhertorkeln. Hat man etliche dieser „Grashalme" angesehen und etliche dieser „Trommelschläge" (eine Frucht des großen Bürgerkrieges in der Union) mitangehört, so hat man genug. Freiligrath dolmetschte mit gewohnter Meisterschaft eine Anzahl der whitman'schen Rhapsodieen (Gesamm. Dichtungen, IV. 75 fg.). Vgl. auch A. Strodtmann; „Die amerikanische Dichtung der Gegenwart" (Beil. z. Allg. Zeitung 1870, N. 96 fg.).

wurde 1802 das »Edinburgh Review« gegründet, an welchem der berühmte Redner Henry Brougham (1779—1868), der sich mit seinen vortrefflichen »Historical sketches of statesmen in the reign of George III.« auch in die Reihe der englischen Historiker stellte, lebhaften Antheil nahm. Dieser whiggistischen Zeitschrift gegenüber that sich unter der Redaktion von William Gifford das toryistische »Quarterly Review« auf. Etliche Jahre später erschien »Blakwoods Magazine« und dann das »Westminster Review«, zu dem Zwecke gestiftet, die nationalökonomischen Grundsätze Benthams und seiner Schule zu vertreten und zu verbreiten. Einer der begabtesten und liebenswürdigsten Reviewers und Essayisten war William Hazlitt (1780—1830), vielseitig, feinsinnig, selbst in seinen Paradoxen den Nagel auf den Kopf treffend. Zum Geschichtschreiber war er freilich nicht gemacht: seine »History of Napoleon« taugt nichts. Dagegen sprudeln seine unter verschiedenen Titeln gesammelten Essays (»Table talk« — »The spirit of the age« — »The plain-speaker«) von Geist und seine »Characters of Shakspeare's plays« sind eine der besten Leistungen der ästhetischen Kritik seines Landes. Auf dem zuletzt genannten Felde hat mit Hazlitt eine Frau rühmlich gewetteifert, Mistreß Jameson (»Female characters of Shakspeare«). Der Hauptmann der Shakspeare-Literatur ist indessen J. P. Collier, dessen Bemühungen um die Werke des großen Dichters und dessen Geschichte der dramatischen Poesie und der Bühne Englands bereits früheren Ortes in diesem Buche rühmlich erwähnt worden sind. Die neuere englische Literatur besitzt nur noch ein literar-historisches Werk von gleicher Gediegenheit, John Dunlop's Geschichte des Romans (»History of fiction« 1814, deutsch von Liebrecht 1851). In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewann unter den Skizzisten und Schilderern insbesondere W. Hepworth Dixon viel Beifall mittels geschichtlicher und ethnographischer Essays (»The tower of London« — »Spiritual wives« — »New America« — »The holy land« — »Free Russia«), bis er in seinem Buch »The Switzers« alle seine guten Eigenschaften mit denen eines dick-unwissenden, ganz verrücktes Zeug vorbringenden Sudelers vertauschte. Der Essayismus in seinem ganzen Umfange, sowie die Literarhistorik, sind auch drüben in Nordamerika eifrig gepflegt worden. In der ersten Reihe der dortigen Essayisten stehen, von Franklin und Irving abgesehen, der berühmte Kanzelredner W. E. Channing (geb. 1780; »Evidences of revealed religion« — »Essay on National literature« — »Character and writings of Milton« — »Character of Napoleon«), ferner A. H. Everett, lange Zeit die Hauptfeder des »North American Review«, und Ralph Waldo Emerson (geb. 1803), der gedankenvolle und beredsame Verkündiger deutscher Philosophie in seinem Vaterlande, der Meister in der Charakteristik von Völkern und Poeten (»Representative men« — »English traits« — »Shakspeare and Goethe«

— »Essays«). Im ästhetisch-kritischen Essay hat P. N. Hudson Gutes (»Lectures on Shakspeare«) und H. Th. Tuckerman Besseres geleistet (»Thoughts on the poets«). Eine »History of the American theatre« (1832) gab W. Dunlap, ein literargeschichtliches Werk hohen Ranges George Ticknor in seiner »History of Spanish literature« (1849, deutsch von Julius 1852). Am erquicklichsten scheint mir der amerikanische Essayismus zu wirken, wenn er transatlantisches Natur- und Menschenleben zu Gegenständen seiner Thätigkeit macht. So in den Waldpoesie hauchenden Büchern des berühmten Reisenden und Naturforschers J. J. Audubon (»Ornithological biography« — »Quadrupeds of America«), so in den Erforschungen und Schilderein des Lebens und Strebens der Indianer durch H. R. Schoolcraft und G. Catlin (»The Indians of N. A.«, deutsch von Berghaus), so endlich in den das Yankeethum wie die Engländerei ebenso scharf als ergötzlich zeichnenden Skizzenbüchern, welche Thomas Chandler Haliburton (st. 1865) unter dem Namen Sam Slick veröffentlicht hat (»The clock-maker«, »Sam Slick in England«).

Zum Schlusse des Kapitels über englische Literatur ist uns noch die kurze Betrachtung der Leistungen vorbehalten, welche sie im 19. Jahrhundert im Fache der historischen Forschung und Kunst aufzuweisen hat. Manche dieser Leistungen sind freilich schon bei Gelegenheit von uns erwähnt worden. In großem Ansehen stehen bei den Engländern die »History of Persia« (1815) von J. Malcolm, die »History of India« von J. Mill (1817), die »History of the war in the peninsula« (1834) von W. F. P. Napier und die »History of Europe 1789—1815« von A. Alison, ein in der That kräftiges historisches Gemälde — nur schade, daß die Wahrheit desselben nicht selten durch allzu starke Beimischung toryistischer Parteifarbe entstellt wird (deutsch von Meyer). Alt-Griechenland hat in George Grote (1794—1871, History of Greece«, deutsch von Meißner) einen Geschichtschreiber gefunden, wie ihn das sinkende Rom in Gibbon fand. Grote's Werk ist geschrieben „mit dem Ernste der Wahrheit und der Glut des Genies" und es ist dem Verfasser gelungen, „die Bruchstücke hellenischen Lebens, welche auf uns gekommen, zu einem prächtigen Gebäude zusammenzufügen, in dessen Hallen wir bekannte Gestalten mit schärfer markirten Zügen wandeln sehen." Vorwiegender Gegenstand historischer Forschung und Darstellung blieb indessen die Natonalgeschichte deren allseitige Aufhellung ermöglicht wurde und wird durch die Liberalität, womit in England den Geschichtschreibern öffentliche und privatliche Archive aufgethan wurden und werden. Ein Muster kritischen Scharfsinns lieferte P. F. Tytler in seiner umfassenden »History of Scotland« (1828—49). Zur nämlichen Zeit unterzogen Sharon Turner (»The history of the Anglo-Saxons« — »The history of England from the Norman conquest to the reign of

Elizabeth«, 1814—29) und J. Lingard (»A history of England from the first invasion of the Romans«, 1819—31) die Geſchichte Englands ausführlichen Darſtellungen, welche freilich bei großen Vorzügen durch die Befangenheit des erſtern im Anglikanismus und des andern im Katholicismus beeinträchtigt wurden. Freieren Geiſtes ſchrieb James Mackintoſh (1765—1832) ſeine leider nicht vollendete »History of England« und ſeine gediegene »History of the revolution in England in 1688«. Als klaſſiſch iſt anerkannt die »Constitutional history of England« (1828) von Henry Hallam und als vortrefflich in populärem Stil erzählt die »History of England« 1840 (deutſch von Demmler) von Thomas Keightley. Die engliſche Geſchichte von 1816—40 hat in der nationalökonomiſchen Eſſayiſtin Miß Harriet Martineau (geb. 1802) eine ſcharfſichtige Erzählerin gefunden (»H. of E. during the thirty years peace«, deutſch von Bergius). J. Mitchell Kemble's Buch »The Saxons in England« (deutſch von Brandes 1854) brachte eine ſehr gründliche kulturgeſchichtliche Unterſuchung des engliſchen Staats- und Geſellſchaftsweſens bis zur Zeit der normanniſchen Eroberung. Ueber alle Mitſtrebungen wurde jedoch an Erfolg weit hinweggehoben der Schotte Thomas Babington Macaulay, geboren 1800, geſtorben 1859 als Peer von England (vgl. »The life and letters of Lord Macaulay«, ed. by G. O. Trevelyan, T. E. 4 vols. 1871—1874). Macaulay begründete ſeinen Ruhm, welcher ein Weltruhm geworden, durch ſeine »Speeches« im Unterhaus (deutſch von Steger), ſowie durch ſeine poetiſchen Verſuche [1]) und ſeine hiſtoriſchen, literariſchen und biographiſchen

[1]) Von dieſen ſtehen in England beſonders die »Lays of ancient Rome« in großer Geltung. Gewiß aber ſind dieſen Dichtungen andere macaulay'ſche weit vorzuziehen, wie »The armada,« »Ivry« und vor allen das unvergleichliche nachſtehende puritaniſche Kriegslied »The battle of Naseby«, welches ſich den beſten alten hiſtoriſchen Balladen Englands und Schottlands gleichſtellt: —

»Oh, wherefore come ye forth in triumph from the North,
With your hands and your feet and your raiment all red?
And wherefore doth your rout send forth a joyous shout?
And whence be the grapes of the winepress which ye tread?

Oh, evil was the root, and bitter was the fruit,
And crimson was the juice of the vintage that we trod:
For we trampled on the throng of the haughty and the strong,
Who sate in the high places and slew the saints of God.

It was about the noon of a glorious day in June
That we saw their banners dance and their cuirasses shine,
And the Man of Blood was there with his long essenced hair,
And Astley and Sir Marmaduke and Rupert of the Rhine.

Like a servant of the Lord, with his Bible and his sword,
The General rode along us to form for the fight,

»Essays« (deutſch von Bülau und von Steger, Schmidt und Althaus), welche ſeit 1825 im Edinburgh Review erſchienen und zuerſt 1843 in drei

---

When a murmuring sound broke out and swell'd into a shout,
Among the godless horsemen upon the tyrant's right.

And hark! like the roar of the billows on the shore,
The cry of battle rises along their charging line,
For God! for the cause! for the church! for the laws!
For Charles, King of England, and Rupert of the Rhine!

The furious German comes with his clarions and his drums,
His bravoes of Alsatia and pages of Whitehall;
They are bursting on our flanks! grasp your pikes! close your ranks!
For Rupert never comes but to conquer or to fall.

They are here! they rush on! we are broken! we are gone!
Our left is born before them like stubble on the blast;
Oh Lord, put forth thy might! Oh Lord, defend the right!
Stand back to back in God's name and fight it to the last.

Stout Scippon hath a wound — the centre hath given ground —
Hark! hark! what means the trampling of horsemen on our rear?
Whose banner do I see, boys? 'tis he, thank God, 'tis he, boys!
Bear up another movement. Brave Oliver is here.

Their heads all stooping low, their points all in a row,
Like a whirlwind on the trees, like a deluge on the dykes.
Our cuirassiers have burst on the ranks of the accurst
And at a shock have scattered the forest of his pikes.

Fast, fast the gallants ride in some safe nook to bide,
Their coward heads, predestined to rot on Temple Bar;
And He—he turns and flies! shame to those cruel eyes
That bore to look on torture and fear to look on war.

Ho! comrades, scour the plain and ere ye strip the slain,
First give another stab to make your guest secure;
Then shake from sleeves and pockets their broad pieces and lockets,
The tokens of the wanton, the plunder of the poor.

Fools! your doublets shone with gold and your hearts were gay and bold,
When you kissed your lily hands to your lemans to-day;
And to-morrow shall the fox from her chambers in the rocks,
Lead forth her tawny cubs to howl above the prey.

Where by your tongues that late mock'd at heaven and hell and fate
And the fingers that once were so busy with your blades;
Your perfumed satin clothes; your catches and your oaths;
Your stage-plays and your sonnets; your diamonds and your spades?

Down, down, for ever down, with the mitre and the crown;
With the Belial of the Court and the Mammon of the Pope;
There is woe in Oxford halls: their is wail in Durham's stalls;
The Jesuit smites his bosom, the Bishop rends his cope.

Bänden gesammelt wurden. Diese Aufsätze sind wahrhafte Triumphe der Kritik, sofern sich in denselben der behandelte Stoff unter der Hand des Kritikers zu selbstständigen Kunstwerken gestaltet. Solche vollendet schöne Kabinettstücke der Historik sind namentlich die Essays über Milton, Machiavelli, Addison, Robert Walpole, Pitt, Clive und Warren Hastings. Im Jahre 1848 begann Macaulay's »History of England, from the accession of James the Second« (deutsch v. Bülau, v. Paret, v. Lemcke, v. Beseler) zu erscheinen. Sie sollte bis auf die Gegenwart herabreichen, allein der Tod des Verfassers hat die Fortführung des Werkes viel zu frühe unterbrochen; es reicht nur bis zum Frieden von Ryswick. Mit der Gestaltungskraft Walter Scotts ausgestattet, lässt Macaulay die englische Gesellschaft zur bezeichneten Zeit in ihren verschiedenen Abstufungen und in ihrer historischen Entwickelung vor uns reden und handeln, leiden und kämpfen, intrikiren und beten, ja sogar essen, trinken und sich vergnügen. Da lebt und webt alles und wir werden mit geschichtlichen Motiven und Persönlichkeiten des genauesten bekannt. Die Gruppirung des Stoffes, die Harmonie von Licht und Schatten in der Darstellung, die lebenswarme Diktion, dies alles erregt ein ästhetisches Behagen, welches noch dadurch erhöht wird, daß wir überall fühlen, hier spreche kein herz- und blutloser Diplomat, sondern ein vielerfahrener und patriotischer Staatsmann, welcher vollwichtigen Anspruch darauf hat, eben als Engländer, als englischer Patriot und Staatsmann auch in Beziehung auf seine Geschichtschreibung beurtheilt zu werden. Denn das lässt nicht bestreiten, daß vom Standpunkte philosophischer Geschichtebetrachtung aus angesehen, der Ruhm dieses Meisters der Charakterzeichnung und der kulturhistorischen Farbengebung einiger Eingränzung unterliegt: — Macaulay ist kein freier Mensch, sondern ein in kirchlichen, politischen und socialen Anschauungen des Whigismus befangener, zuweilen sogar mit einem starken Anflug von „Cant". An Kraft und farbensatter Malerei des Stils wetteiferte mit Macaulay nicht erfolglos James Anthony Froude in seiner freilich sehr parteischen »History of England from the fall of Wolsey to te death of Elizabeth« (1861 fg.). Von höherer wissenschaftlicher Bedeutung als dieses und als das macaulay'sche Werk ist aber die »History of civilisation in England« (deutsch von Ruge 1860) von Henry Thomas Buckle (st. am 31. Mai 1862 in Damaskus), — leider schon in ihren Anfängen durch den frühzeitigen, vorzeitigen, in Folge übergroßer Arbeit eingetretenen Tod ihres Verfassers abgebrochen. Buckle

---

And she of the Seven Hills hall mourn her children's ills
And tremble when she thinks of the edge of England's sword;
And the kings of earth in fear shall shudder when they hear,
What the hand of God hath wrought for the houses and the word.«

machte den Versuch, die Historik auf eine ganz neue Basis zu stellen und die Geschichtewissenschaft der Naturwissenschaft anzunähern, damit, wie durch diese die Gesetze der natürlichen, so durch jene die Gesetze der moralischen Welt gefunden und festgestellt würden. Der riesige Torso des Werkes zeigt, daß, überhaupt die Möglichkeit der Lösung dieses Versuches vorausgesetzt, Buckle bei längerer Lebensdauer wohl der Mann gewesen wäre, diese Lösung zu finden oder wenigsten derselben nahe zu kommen. Er war einer der unterrichtetsten Menschen seiner Zeit und unbedingt der freieste Mensch, welcher seit Shelley in England geathmet hat. Daß er als Kulturhistoriker Vorzügliches zu leisten vermochte, beweisen die Kapitel seines Buches, welche die Geschichte des bevormundenden Geistes in Frankreich und England behandeln, die intellektuellen Zustände Schottlands im 17. und 18. Jahrhundert erörtern und die Ursachen der französischen Revolution darlegen. Allein das ganze Werk macht, auch durchaus abgesehen von seiner fragmentarischen Gestalt, dennoch keinen überzeugenden und befriedigenden Eindruck. Es leidet an der Sucht des Generalisirens, es macht den Menschen allzu sehr zu einem Abstraktum und handhabt die Menschen wie Ziffern in einem Rechenexempel. Buckle verfährt also ganz ähnlich wie die socialistischen Träumer, Abstraktoren und Theorienspinner; nur „konstruirte“ er die Vergangenheit, wie jene die Zukunft „organisirten“. Der Franzos Comte hat einen schlimmen Einfluß auf Buckle geübt. Das merkt man an seiner willkürlichen Art, in den Kram der Theorie passende Thatsachen zu gruppiren, um dann aus solchen Prämissen voreilige Schlüsse zu ziehen [1]). Wie anregend übrigens Buckle's Vorgang wirkte, bewies die in seinem Geiste gedachte und ausgeführte »History of Rationalism in Europe« (1866) von W. E. H. Lecky (deutsch von Jolowicz). Wie dieses Buch bei deutlich hervortretenden großen Lücken und mancher Schiefheit in der Anschauung und im Urtheil auch sehr gute Seiten aufzeigt, so gleichfalls Lecky's »History of England in the eighteenth century« (1878, deutsch von Löwe). Das ältere, denselben Zeitraum behandelnde Werk von Lord Mahon (später Graf Stanhope), die »History of England« 1713—1783 (deutsch von Steger) erhielt dadurch manche Berichtigung und Bereicherung; allein Lecky zeigte sich inbetreff festländischer Verhältnisse weit bornirter als sein Vorgänger. Ueberall trat in seinem Buche die Gehässigkeit gegen Deutschland hervor, dessen Literatur und Wissenschaft ihm Dinge waren, die er nur ganz obenhin vom Hörensagen kannte, und auf jeder Seite des Werkes kann man Beweise finden, daß es Engländern nur ganz ausnahmsweise gegeben ist, fremde Verhältnisse unbefangen zu betrachten und zu würdigen.

[1]) Ueber Buckle's Lebensumstände und seine Art, zu arbeiten, ist zu vergleichen A. H. Huth: Life and writings of H. T. Buckle, 1880.

Zu den Ausnahmen gehören Kinglake und Martin; jener als Verfasser des großen, gewissenhaften, höchst belebten und anschaulichen Buches »The invasion of the Crimea« (8 vols.), dieser als Autor von »Life of the Prince Consort« (Albert von Koburg, 4 vols.). Von noch jüngeren Historikern haben bei ihren Landsleuten Anerkennung gefunden Freeman (»Hist. of the Norman conquest«), Stubb (»Constitutional History of England«) und M'Carthy (»A history of our own times«, 1879).

Wie das Mutterland, so hat auch Nordamerika im 19. Jahrhundert eine Reihe von großen Geschichtschreibern hervorgebracht. Jared Sparks (geb. 1794) lieferte ein umfassendes urkundliches Werk über Washington und dessen Zeit (»Life and writings of G. W.« 1833—40) und George Bancroft (geb. 1800) unternahm, in der Schule deutscher Forschung gebildet, die große Aufgabe einer Nationalgeschichte seines Landes, mit den ersten Anfängen der Kolonisation desselben seine Erzählung beginnend, welche, wenn auch mitunter zu phrasenreich, stets belehrend und anziehend wirkt (»History of the United States«, 10 vols. 1834 fg., deutsch von Kretschmar 1847 fg.). Der größte Historiker Nordamerika's ist aber William Henry Prescott (1796—1859). Seine Werke vereinigen philosophischen Blick, tiefe Quellenkenntniß, Schärfe des Urtheils und edle Darstellungskunst. Sie gehören unbedingt zu den schönsten Resultaten moderner Geschichtschreibung (»Hist. of the reign of Ferdinand and Isabella«, deutsch v. Eberty — »Hist. of the conquest of Mexico«, deutsch v. Eberty — »Hist. of the conquest of Peru«, deutsch v. Eberty — »Hist. of the reign of Philip the Second«, deutsch von Scherr). Als auf einen ebenbürtigen Nachfolger hatte Prescott in der Vorrede zu seinem letzten Buch auf seinen Landsmann John Lothrop Motley (1814—77) hingewiesen, und diese Erwartung wurde glänzend erfüllt durch eine Leistung, womit Motley i. J. 1856 hervortrat und welche betitelt ist »The Rise of the Dutch Republic« (deutsch von einem Ungenannten 1857 fg.), ein Werk, das auf der breiten Basis gewissenhafter Quellenforschung in einem Stil von macaulay'scher Anschaulichkeit und Belebtheit den Abfall der Niederlande von Spanien und die Gründung des holländischen Freistaats erzählt. Die Fortsetzung gab Motley unter dem Titel »A history of the united Netherlands, from the death of William the Silent to the twelve yars' truce« (4 vols.) und mit seinem trefflichen biographischen Buche »The life and death of John of Barneveld« (2 vols. 1874) beschloß er vorzeitig seine Laufbahn als Geschichtschreiber. Ein jüngerer Landsmann, Francis Parkman (geb. 1823) erkor sich wiederum die Heimat zum Gegenstande seiner Thätigkeit als Historiker, indem er unter dem Gesammttitel »France and England in North-America« (1851 fg.) eine Reihenfolge von Monographieen veröffentlichte, welche bestimmt waren, die Kämpfe zu veranschaulichen, die auf nordamerikanischem

Boden zwiſchen Frankreich und England oder, was daſſelbe ſagen will, zwiſchen Katholicismus, Feudalität und Monarchie auf der einen und Proteſtantismus, Demokratie und Republik auf der andern Seite ausgefochten worden ſind. Eine ſchwerwiegende kulturhiſtoriſche Leiſtung endlich war die »History of the intellectual development of Europe«, 1863 (deutſch von Bartels 1865) von John William Draper. Nur wäre im Intereſſe einer allſeitigen Erörterung und Klarlegung des großen Gegenſtandes lebhaft zu wünſchen geweſen, daß der Verfaſſer das Gebiet der Kunſt und ihrer verſchiedenen Erſcheinungsformen nicht ſo ganz hätte zur Seite liegen laſſen, wie er that. Das Moment der Schönheit und ihren Kult in einer Entwickelungsgeſchichte des menſchlichen Geiſtes unbeachtet laſſen, das verräth denn doch eine große Einſeitigkeit, um nicht zu ſagen Rohheit. Welcher anſtändige Menſch möchte denn ohne den Troſt, welchen das Schöne und deſſen Dienſt gewähren, „des Lebens Unverſtand“ überhaupt noch mitmachen? Das draper'ſche Buch wird jedoch ſeinen Werth auch in der Zukunft behaupten, nämlich als ein kulturgeſchichtliches Denkmal des geiſtverlaſſenen „Realismus“ und des ſeelloſen Banauſenthums, welcher und welches in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts ſich breitmachen durften.

Zweites Kapitel.

Deutſchland.[1])

Aus der alten, zwiſchen dem Kaukaſus, dem Kaſpiaſee und dem Indus gelegenen Heimat der ariſchen Völkerſtämme zogen auch die Germanen nach Europa herüber. Die Kelten waren ihnen vorangegangen und wurden von

---

[1]) E. J. Koch: Kompendium der deutſchen Literaturgeſchichte, 1790. Naſſer: Vorleſ. über d. Geſchichte der deutſchen Poeſie, 1798—1800. E. G. Jördens: Lexikon der deutſchen Dichter und Proſaiſten, 1806—11. A. Müller: Vorleſ. über deutſche Wiſſenſchaft und Kunſt, 1807. F. H. von der Hagen und J. B. Büſching: Literar. Grundriß d. deutſchen Poeſie von der älteſten Zeit bis in das 16. Jahrhundert, 1812. F. Horn: Die Poeſie und Beredſamkeit der Deutſchen von Luthers Zeit bis zur Gegenwart, 4 Bde. 1822 ff. Manſo: Ueberſicht der deutſchen Dichtkunſt vom Jahre 1721—1787 (Nachtr. z. Sulzers Th. d. ſch. K. Bd. 8). F. J. Mone: Quellen und Forſchungen zur Geſch. d. deutſchen Literatur und Sprache, 1830. L. Wachler: Vorleſ. über die Geſch. d. deutſchen Nationalliteratur, 2 Thle., 2. Aufl. 1834. W. Menzel: Die deutſche Literatur, 2. Aufl. 1835. F. A. Piſchon: Leitfaden zur Geſch. d. deutſchen Literatur, 7. Aufl. 1843. A. Koberſtein: Grundriß der Geſchichte der deutſchen Nationalliteratur, 5. Aufl. bearb. v. K. Bartſch, 5 Bde. 1872 fg. J. W. Schäfer: Grundr. d. Geſch. d. deutſchen Lit., 2. Aufl. 1839. Kannegießer: Abriß d. Geſch. d. deutſchen Lit. 1836. A. Roſenkranz: Geſch. der deutſchen Poeſie im Mittelalter, 1830. K. Roſenkranz: Zur Geſch. d. deutſchen Poeſie, 1836. M. W. Götzinger: Die deutſche Sprache und ihre Literatur, 3 Bde. 1837—44. G. G. Gervinus: Geſch. d. deutſchen Dichtung, 5. Aufl. 1871 fg. G. G. Gervinus: Handbuch der poet. Nationalliteratur der Deutſchen, 3. Aufl. 1844. J. Kehrein: Die dramatiſche Poeſie der Deutſchen, 2 Bde. 1840. W. Zimmermann: Geſch. der poet. und proſ. Nationalliteratur der Deutſchen, 3 Bde. 1846. V. Ph. Gumpoſch: Allg. Literaturgeſch. der Deutſchen, 1846. K. Herzog: Geſch. der deutſchen Nationalliteratur, 1837. H. Laube: Geſch. d. deutſchen Literatur, 4 Bde. 1837—39. J. K. F. Rinne: Innere Geſch. der Entwickelung der deutſchen Nationalliteratur, 2 Thle. 1842. A. W. Bohtz: Geſch. der neueren deutſchen Poeſie, 1832. A. F. C. Vilmar: Geſch. der deutſchen Nationalliteratur, 4. Aufl. 1850. H. Gelzer: Die neuere deutſche Nationalliteratur, nach ihren ethiſchen und religiöſen Geſichtspunkten, 2 Bde., 2. Aufl. 1847. H. Köſter: Die poet. Lit. der Deutſchen, 1846. L. Ettmüller: Handb. der deutſchen Literaturgeſchichte von den älteſten bis auf die neueſten Zeiten, mit Einſchluß der angelſächſiſchen, altſkandinaviſchen und mittelniederländiſchen Schriftwerke, 1847. Fr. Bieſe: Handbuch der Geſch. der deutſchen Nationalliteratur, 2 Bde. 1846—48. R. E. Prutz:

ihren Nachfolgern nach den westlichen Ländern und Küsten Europa's gedrängt. Die Germanen aber ergossen sich theils über die Ostseeländer nach

---

Gesch. des deutschen Journalismus, 1845. R. E. Prutz: Gesch. des deutschen Theaters, 1847. R. E. Prutz: Vorlesungen über die deutsche Literatur der Gegenwart, 1857. K. Gutzkow: Beiträge zur Gesch. der neuesten Literatur, 1836. L. Wienbarg: Beiträge zur deutschen Literaturgeschichte, 1836. H. Marggraff: Deutschlands jüngste Literatur- und Kulturepoche, 1839. J. F. A. Jung: Vorlesungen über die moderne Literatur der Deutschen, 1842. F. G. Kühne: Lit. Portraits und Silhouetten, 1843. G. Weber: Gesch. der deutschen Literatur nach ihrer organischen Entwickelung, 3. Aufl. 1849. K. G. Helbig: Grundr. der Gesch. der poet. Literatur der Deutschen, 3 Aufl. 1847. T. F. Scholl: Die letzten hundert Jahre der vaterländischen Literatur in ihren Meistern dargestellt, 1850. A. Ruge: Zur Geschichte unserer neuesten Poesie (Ges. Werke Bd. 1—2). W. Wackernagel: Gesch. der deutschen Literatur, 1851, 2. A. bearb. v. E. Martin, 1879. J. Hillebrand: Die deutsche Nationalliteratur seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts bes. seit Lessing, bis auf die Gegenwart, historisch und ästhetisch kritisch dargestellt, 3 Bde., 2. Aufl. 1850—51. J. Scherr: Geschichte der deutschen Literatur, 2. verb. Aufl. 1854. Huhn: Geschichte der deutschen Literatur, 1851. Kurz: Geschichte der deutschen Literatur mit Proben, 3 Bde., (als 4. Band: Geschichte der deutschen Literatur von Göthe's Tod bis auf die neueste Zeit, 1868 fg.,) 4. Aufl. 1864. Schmidt: Geschichte der deutschen Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts, 2 Bde. 1853; 5. Aufl. 3 Bde. 1866. Schmidt: Gesch. des geistigen Lebens in Deutschland 1681—1781. Cholevius: Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen, 2 Bde. 1854. Gottschall: Die deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts, 2 Bde. 1858; 3. Aufl. 4 Bde. 1872. Gödeke: Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung, 3 Bde. 1853 fg. Schäfer: Geschichte der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts, 3 Bde. 1855 fg. Viehoff: Handbuch der Geschichte der deutschen Nationalliteratur, 3 Bde. 1860. Loebell: Die Entwickelung der deutschen Poesie, 3 Bde. (I. Klopstock, II. Wieland, III. Lessing). Biedermann: Deutschland im 18 Jahrhundert, 4 Bde. 1854 fg. Mörikofer: Die schweizerische Literatur im 18. Jahrhundert, 1861. Roquette: Geschichte der deutschen Literatur, 2 Bde. 1862, 3. Aufl. 1879. Ebeling: Geschichte der komischen Literatur in Deutschland seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, 2 Bde. 1862 fg. Uhland: Schriften zur Geschichte der deutschen Dichtung und Sage, 7 Bde. 1865 fg. Hahn: Geschichte der poetischen Literatur der Deutschen, 9. Aufl. 1879. Gruppe: Leben und Werke deutscher Dichter, 4 Bde. 1863 fg. Lemcke: Gesch. der deutschen Dichtung neuerer Zeit, 3 Bde. 1871 fg. Heinrich; Hist. de la littérature allemande, 2 vols. 1870. Bossert: La littér. allem. au moyen-âge, 1871. Scherer: Gesch. der deutschen Dichtung im 11. u. 12. Jahrh., 1875. Scherer: Gesch. der deutschen Literatur, 1880 fg. Bobertag: Gesch. des Romans und der ihm verwandten Dichtungsgattungen in Deutschland, 1876 fg. Palm: Beiträge zur Gesch. der deutschen Literatur des 16. u. 17. Jahrh. (bes. ausführl. über Opitz), 1877. König: Deutsche Literaturgesch., 1878, 4. Aufl. 1879. Hettner: Gesch. der deutschen Literatur im 18. Jahrh., 3 Bde. 3. A. 1879. Sanders: Gesch. der deutschen Sprache und Literatur bis zu Göthe's Tod, 1879. Lindemann: Gesch. der deutschen Literatur, 5. A. 1879. Leixner: Illustrirte Literaturgeschichte, 1879. Schlossar: Oestreichische Kultur- und Literaturbilder, 1879. Brümmer: Deutsches Dichterlexikon (biographisch und bibliographisch), 2 Bde. 1879. Von Sammelwerken führe ich, außer den Zeitschriften von Adelung, Gräter, Eschenburg, Docen, Büsching, Aufseß, Mone, Graff, Haupt, Pfeifer, Hoffmann, insbesondere an: Arnim und Brentano, des Knaben Wunderhorn, 3 Bde. 1806, 2. verm. Aufl. 1845. Erlach: die Volkslieder der Deutschen, 5 Bde.

Skandinavien, theils ließen ſie ſich in dem weiten Gebiete zwiſchen dem Rhein, der Donau, den Alpen, der Elbe, der Oſt- und Nordſee nieder [1]).

1834—37. Wolff: Hiſtor. Volkslieder und Gedichte der Deutſchen, 1830. Soltau: Einhundert deutſche hiſt. Volkslieder, 1836. Rochholz: Eidgenöſſiſche Liederchronik, 1835. Uhland: Alte hoch- und niederdeutſche Volkslieder, 3 Bde. 1844—66 (der 3. Band enthält die berühmte, leider nicht zu Ende geführte „Abhandlung" über die Volksliederdichtung.) Liliencron: Die hiſtoriſchen Volkslieder der Deutſchen vom 13. bis 16. Jahrhundert, 4 Bde. 1865 fg. Firmenich: Germaniens Völkerſtimmen, 1843 fg. Ditfurth: Die hiſtoriſchen Volkslieder vom Ende des 30jährigen Krieges bis zum Beginn des 7jährigen, 1877. Wolff: Encyklopädie der deutſchen Nationalliteratur, 8 Bde. 1835 fg. Gödeke und Tittmann: Deutſche Dichter des 16. Jahrh., 1866 fg. (1. Bd. Liederbuch, 2. Bd. Schauſpiele, u. ſ. w.). Müller und Förſter: Bibliothek deutſcher Dichter des 17. Jahrh. 14 Thle. 1822—38. Seuffert: Deutſche Literaturdenkmale des 18. Jahrh., 1881 fg. Wackernagel: Deutſches Leſebuch (Altdeutſches Leſebuch, 2. A. 1839. Proben der deutſchen Poeſie ſeit 1500, 2. A. 1840. Proben der Proſa ſeit 1500, 1841—43). Künzel: Drei Bücher deutſcher Proſa von Ulfilas bis auf die Gegenwart, 3 Thle. 1838. Piſchon: Denkmäler der deutſchen Sprache, 3 Thle. 1838—43. Kurz: Handbuch der poet. Nationalliteratur der Deutſchen von Haller bis auf die neueſte Zeit (mit literarhiſtor. Kommentar), 1840—42. Kurz: Handb. der deutſchen Proſa von Gottſched bis auf die neueſte Zeit, 1845—46. Schwab: Fünf Bücher deutſcher Lieder und Gedichte von Haller bis auf die neueſte Zeit, 2. Aufl. 1840. Schwab: Die deutſche Proſa von Mosheim bis auf unſere Tage, 1842. Echtermeyer: Auswahl deutſcher Gedichte, 4. Aufl. 1845. Fromann und Häuſſer: Leſebuch der poet. Nationalliteratur der Deutſchen von der älteſten bis auf neueſte Zeit, 2 Thle. 1846. Wolff: Poetiſcher Hausſchatz des deutſchen Volkes, 18. Aufl. 1858. Gödeke: Elf Bücher deutſcher Dichtung, von Sebaſtian Brant bis auf die Gegenwart (mit biographiſch-literariſchen Einleitungen), 2 Bde. 1849. Weber: Die poet. Nationallit. d. deutſchen Schweiz, 3 Bde. 1867. Inbetreff der Sammlungen mittelalterlich-deutſcher Schriftwerke mache ich noch aufmerkſam auf die im Göſchen'ſchen und im Baſſe'ſchen Verlag erſchienenen; ferner auf Hagens Minneſänger, 4 Bde. 1838 fg. Laßbergs Liederſal, 4 Bde. 1846. Hattemers Denkmale des Mittelalters, 3 Bde. 1844 fg. Hagens Geſammtabenteuer, 3 Bde 1850. Gödeke's Mittelalter, 2. Ausgabe, vermehrt mit: Niederdeutſche Dichtung, von H. Oeſterley, 1871. Fr. Pfeiffers „Deutſche Klaſſiker des Mittelalters", 1864 fg. Müllenhoff und Scherer: Denkmäler deutſcher Poeſie und Proſa aus dem 8. bis 12. Jahrhundert. Bibliothek der älteſten deutſchen Literaturdenkmäler, 1865, (Otfrids Evangelienbuch, herausgegeb. v. Heyne 1865, v. Piper 1878; Heliand, herausg. von Heyne 1866). Zacher: Germaniſtiſche Handbibliothek. Bartſch: Deutſche Dichtungen des M. A. 1871 fg. Bächtold und Vetter: Bibliothek älterer Schriftwerke der deutſchen Schweiz und ihres Gränzgebietes, 1877 fg.

[1]) Ueber die Namen Germanen und Deutſche vgl. Grimms Deutſche Gramatik, 3. Aufl. I. 10 fg. Haupts Zeitſchr. für deutſche Alterthumskunde 1845, S. 514. Scherrs deutſche Kultur- und Sittengeſchichte, 7. Aufl. S. 19. Watterich iſt in ſeiner hiſtor. Unterſuchung „Der deutſche Name Germanen" (1870) zu dieſem Reſultat gelangt: Ger-manen bedeutet Männer des Wurfſpeeres. Die Zahl der deutſchen Perſonennamen, welche mit ger und man zuſammengeſetzt ſind, iſt vom 6. bis 12. Jahrhundert in den Urkunden der merovingiſchen, karlingiſchen, ſächſiſchen und fränkiſchen Zeit geradezu Legion. Ger iſt ganz zweifellos der älteſte ſprachlich bezeugte Name des germaniſchen Wurfſpeers und der deutſche Urſprung des Germanennamens, den uns die Geſchichte verbürgt, iſt auch vonſeiten der Sprache geſichert.

An der Weſt- und Südgränze ihres wilden Landes mit den Römern in Berührung gekommen, wurden ſie Gegenſtand römiſcher Eroberungsſucht einerſeits, römiſcher Wiſſbegierde andererſeits. Bei römiſchen Schriftſtellern, wie bei ſpäteren Hiſtorikern der Griechen, muß man alſo die älteſten Urkunden deutſcher Geſchichte aufſuchen. Cäſar und Tacitus ſind die Hauptquellen. Der letztere hat der germaniſchen Urzeit in ſeiner »Germania« bekanntlich ein herrliches Denkmal geſetzt, wenn auch eine unbeſtechliche Kritik annehmen darf, daß die Tendenz des großen Geſchichtſchreibers, ſeinen verdorbenen und erſchlafften Landsleuten in der Schilderung eines unverdorbenen und friſchen Naturvolkes einen ſtrafenden Spiegel vorzuhalten, ſein Gemälde von Altdeutſchland da und dort etwas zu idealiſtiſch gefärbt habe. Tapferkeit, Gaſtfreiheit, Starkmuth in Leiden, Freiheitsſinn, Biederkeit und Treue ſind die Glanzpunkte dieſes Gemäldes.

Alſo aus Aſien waren die Germanen gekommen und römiſche Schriftſteller geben uns Aufſchluß über die deutſche Vorzeit. Mag immerhin das Buch des Tacitus über Germaniens Zuſtände zu lichtfarbig gehalten ſein, ſicher iſt dennoch, daß unſere Vorfahren zur Zeit, als ſie mit den Römern Bekanntſchaft machten, ſchon ziemlich weit in der Kultur vorgerückt waren. Die taciteiſche Schilderung ihres öffentlichen und häuslichen Lebens beweiſ't es klar. Auch geht man wohl nicht zu weit, wenn man annimmt, daß die Germanen mit der Aſenreligion zugleich auch die Kenntniß der Buchſtabenſchrift (Runen) mit aus Aſien herübergebracht hätten, worauf die nordiſchen Sagen von Odhin deuten, der neben der Religion auch den Gebrauch der Schriftzeichen gelehrt habe. Will man den älteſten Spuren deutſcher Poeſie nachgehen, ſo iſt Tacitus ebenfalls zu Rathe zu ziehen. Er nämlich berichtet bekanntlich, daß die Germanen die Stammväter ihres Volkes, den Gott Tuiſko oder Tuiſto und deſſen Sohn Mannus, in alten Liedern feierten, daß ſie aus dem Klange des vor dem Treffen angeſtimmten Schlachtgeſanges, welcher Barritus (Baritus, Barditus) hieß, den Ausgang des Kampfes ahnten und daß ſie das Andenken des nationalen Helden Arminius in Geſängen bewahrten [1]). Deutſchthümlicher Enthuſiasmus hat ſeiner Zeit aus

[1]) »Celebrant carminibus antiquis Tuisconem deum, terra editum, et filium Mannum, originem gentis conditoresque.« Germ. 2. »Sunt illis haec quoque carmina, quorum relatu, quem barditum (barritum) vocant, accendunt animos, futuraeque pugnae fortunam ipso cantu augurantur: terrent enim trepidantve, prout sonuit acies.« Germ. 3. »Proeliis ambiguus, bello non victus, septem et triginta annos explevit (Arminius) caniturque adhuc barbaras apud gentes.« Annal. II. 86. (Sie preiſen in alten Liedern den Gott Tuiſko, den Erdentſproſſenen, und ſeinen Sohn Mannus, des Volkes Stammväter und Gründer. — Sie haben auch Geſänge, mittels deren Vortrag, welchen ſie Bardit oder Barrit nennen, ſie die Gemüther befeuern und aus deren bloßem Schalle ſie auf den Ausgang der Schlacht ſchließen; denn je nach dem Getön dieſes Schlachtgeſangs ſchrecken oder zagen ſie. — Manchmal geſchlagen, aber

dem taciteischen Wort barritus oder barditus (hergel. von dem altnordischen Wort bardhi, d. h. Schild) das Vorhandensein eines Sängerordens (der Barden) in den altdeutschen Wäldern gefolgert, eine Folgerung, die als gänzlich unerweislich zurückgewiesen werden muß und hauptsächlich auf einer Verwechselung keltischer und germanischer Verhältnisse beruht. Ferner berichtet Julian aus der Mitte des 4. Jahrhunderts von deutschen Volksliedern am Rhein, die dem griechisch Gebildeten freilich wie „Rabengekrächze" klangen (Misopogon II, 56). Endlich lassen sich aus des Jornandes oder Jordanis um die Mitte des 6. Jahrhunderts verfaßter gothischer Chronik (de Goth. orig. et reb. gest.) Nachklänge alter Gothenlieder, in welchen der Könige Berig und Filimer von Skanzien aus südwärts unternommener Zug besungen wurde, deutlich heraushören, wie auch in Paul Warnefrids Langobarden-Chronik (de gest. Longobardorum) aus dem 8. Jahrhundert der dichterisch gehobene Ton alter Stammesheldenlieder vielfach hörbar wird. Aus den Andeutungen, welche die angeführten Zeugnisse enthalten, darf man kecklich den Schluß ziehen, daß schon in uralter Zeit in Deutschland die Volkspoesie thätig sich geregt habe. Gegenstand derselben mögen wohl vornehmlich die beiden, in ihrer ursprünglichen Form für uns freilich verlorenen Sagenstoffe vom hörnenen Sigfrid und vom Wolf Isengrimm und Fuchs Reinhart gewesen sein. Beide reichen in ihren Ursprüngen weit in die Zeiten germanischen Heidenthums hinauf; der mythisch-heidnische Charakter der erstgenannten Sage, der primitive Waldgeruch der anderen beweisen das [1]).

Was die Sprache der germanischen Stämme anlangt, so hat sich, wie bekannt, Jakob Grimm um die Erforschung und Gesetzgebung derselben die bedeutendsten Verdienste erworben („Deutsche Grammatik", „Geschichte der deutschen Sprache"). Sie ist ein Zweig der indogermanischen Sprachenfamilie und zerfällt, so weit die Quellen zurückreichen, in folgende Hauptmundarten: 1) die ostdeutsche oder gothische, welche das Reich der Ostgothen in Italien und das der Westgothen in Spanien nicht überdauerte,

nie besiegt, erreichte Armin ein Alter von siebenunddreißig Jahren und wird von seinen barbarischen Landsleuten noch jetzt in Liedern gefeiert.)

[1]) Ich verweise hier auf die beiden berühmten Führer auf dem Gebiete deutscher Mythologie und Heroologie, auf Jakob Grimm („Deutsche Mythologie") und Wilhelm Grimm („Die deutsche Heldensage"). Ferner auf Schwenks Mythologie der Germanen, Mone's Untersuchungen zur Geschichte der deutschen Heldensage, Raßmanns Deutsche Heldensage, Müllers Geschichte und System der altdeutschen Religion, Simrocks Deutsche Mythologie, Mannhardts Germanische Mythen und die Götterwelt der deutschen und nordischen Völker, Scherrs Geschichte der Religion, II, 289 fg. und Gräße's Sagenkreise des Mittelalters (in dessen Allg. Literärgeschichte). Einen gelehrten Aufbau der „Deutschen Alterthumskunde" hat in seinem also betitelten, tiefgründend und umfassend angelegten Buche K. Müllenhoff unternommen (1870 fg.).

deren Tochter aber unsere jetzige sogenannte hochdeutsche Sprache ist; 2) die oberdeutsche oder althochdeutsche, welche sich in drei Untermundarten verzweigte, in die bairische, fränkische, alemannische oder schwäbische, welche letztere im Vorschreiten des Mittelalters alle übrigen deutschen Dialekte an Bedeutung überflügelte (vgl. Graff: Althochdeutscher Sprachschatz 1834—42); 3) die niederdeutsche, wozu das angelsächsische, friesische und altsächsische Idiom nebst seinen Töchtern, der plattdeutschen und holländischen Mundart, gehören; 4) die altnordische, woraus die isländische und durch diese die dänische und die schwedische Sprache hervorgegangen ist. Ein Uebergangsdialekt vom Althochdeutschen zum Niederdeutschen war der thüringisch-hessische. — In der deutschen Verskunst galt stets das Gesetz der Betonung als oberstes, d. h. der Vers bestand aus einer bestimmten Anzahl stark akcentuirter Silben, sogenannter Hebungen, zwischen welche sich andere, minder stark betonte Silben einschieben konnten. Die ältesten regelmäßigen Verse in deutscher Sprache, welche auf uns gekommen sind, stammen aus dem Anfange des 9. Jahrhunderts und bestehen aus Langzeilen von acht Hebungen. Sie sind entweder das uralte Maß des volksmäßigen Heldenliedes oder doch nahe mit demselben verwandt. Bis ins 8. und 9. Jahrhundert wurden diese Verse durch den Stabreim oder die Alliteration, von da ab aber durch den Endreim zusammengehalten. Die älteste Versstrophe besteht aus zwei Langzeilen. Künstliche Maße und Liederstrophen kamen erst später, zur Zeit des Minnegesangs, auf (vgl. Lachmann: Ueber althochdeutsche Betonung und Verskunst). Wie frühe die deutsche Poesie sich gewerbsmäßige Träger geschaffen, ist nicht genau zu ermitteln. Schon zeitig jedoch gab es fahrende Sänger und Spielleute, welche die heimischen Heldenlieder vor den Großen und dem Volke sangen und sagten, d. h. unter Begleitung der Harfe und Zither, später auch der Fidel, in recitativartigem Gesange vortrugen. Daß übrigens auch Könige und Helden Gesang- und Saitenspiel übten, zeigt der alte König im Beowulf, Volker in den Nibelungen und Horand in der Kudrun.

1.

Aelteste Zeit.[1])

Es ist eine Thatsache, daß die Verhältnisse des alten Deutschlands durch die Völkerwanderung eine gänzliche Umgestaltung erlitten. Wo eine ganze Nation auf die Wanderschaft ging, um andere Klimate, andere Sitze zu suchen, mußte sich alles wandeln und ändern, namentlich auch die Tradition der Volkspoesie, welche von den Oertlichkeiten, an denen sie bisher gehaftet, abgerissen wurde, ein Umstand, welcher die stätig nationale Entwickelung unserer alten Dichtung wesentlich beeinträchtigt hat, indem die Erinnerung an die Heldensagen der deutschen Vorzeit im Wirrwarr neuer Ereignisse von kolossaler Größe wo nicht ganz erlosch, so doch mit neuen Vorstellungen sich mischte und das nordisch Heimatliche durch südländisch Fremdes umgestaltet und umgefärbt ward. Die Völkerwanderung führte die Germanen dem Christenthum entgegen und dieses pflanzte in die Seelen der Zertrümmerer des römischen Weltreichs die Keime der Romantik, welche nachmals in der deutschen Ritterpoesie des Mittelalters so prächtig aufblühten. Deutsche Volksstämme, welche vor der Völkerwanderung eine geschichtliche Rolle gespielt hatten, verschwanden in Folge dieser Umwälzung der Zustände Europa's entweder gänzlich vom Schauplatze oder vertauschten wenigstens ihre heimatlichen Sitze mit neueroberten in den Provinzen des römischen Reiches oder vermischten sich auch bis zur Unkenntlichkeit mit anderen Stämmen. Dadurch verloren sich die alten Stammsagen aus dem Gedächtniß der Völker, deren Aufmerksamkeit durch die neuen Großthaten mächtiger Könige, wie die eines Attila und Theodorich, ohnehin vollauf beschäftigt war, und um die Gestalten solcher Herrscher her bildeten sich neue Sagenkreise, die auf's mannigfaltigste mit einander in Verbindung gebracht wurden und recht eigentlich den Inhalt unserer alten Epik ausmachen. Vor allen andern traten die Stämme der Gothen, Langobarden, Burgunder, Franken, Alemannen, Baiern, Thüringer, Sachsen und Friesen in den Vordergrund der Geschichte und Sage und durch letztere in den Kreis der Volkspoesie. In diesem Cyklus von gefeierten Helden und Frauen erscheinen 1) die Könige der Ostgothen aus dem Geschlechte der Amaler, daher Amelungen genannt, Ermanrich und sein Neffe Theodorich der Große oder, wie er in der Sage heißt, Dietrich von Bern (Verona) mit seinen

---

[1]) Meine Eintheilung der deutschen Literaturgeschichte in die vier Abschnitte: 1) Aelteste, 2) Alte, 3) Neue und 4) Neueste Zeit dürfte sich durch die Darstellung rechtfertigen. Sprachlich zerlegt sich die Geschichte unserer Literatur bekanntlich in die drei großen Perioden: 1) Althochdeutsche, 2) Mittelhochdeutsche und 3) Neuhochdeutsche Zeit.

Dienſtmannen, den Wölſungen, worunter der alte Waffenmeiſter Hildebrand hervorragt (oſtgothiſcher Sagenkreis); 2) die burgundiſchen Könige Gunther, Gernot und Giſelher mit ihrer Mutter Ute, ihrer Schweſter Kriemhild, ihren Mannen Hagen, Dankwart und Volker, mit Gunthers Gemahlin Brunhild und deren früherem Verlobten, dem niederrheiniſchen Helden Sigfrid (burgundiſch-niederrheiniſcher [fränkiſcher] Sagenkreis); 3) der Hunnenkönig Attila (Etzel in der Sage), um welchen her Walther von Aquitanien, Rüdeger von Bechlarn, Irnfrid von Thüringen und andere Helden ſich gruppiren (hunniſcher Sagenkreis); 4) der Frieſen- oder Hegelingenkönig Hettel mit ſeiner Tochter Kudrun, der Stormarn- oder Dänenkönig Horand mit ſeinem ungeheuerlichen Oheim Wate, welchen die Normannenkönige Ludwig und Hartmuth gegenüberſtehen (frieſiſch-däniſch-normanniſcher Sagenkreis); 5) der Jütenkönig Beowulf und die ſkandinaviſchen Helden Wittich und Wieland mit ihrer mythiſchen Umgebung (nordiſcher Sagenkreis); 6) die lombardiſchen Könige und Helden Rother, Otnit, Hugdietrich und Wolfdietrich (lombardiſcher Sagenkreis).

Man darf annehmen, daß ſchon im 6., 7. und 8. Jahrhundert unter den ſangbegabten deutſchen Stämmen erzählende Lieder über die Thaten dieſer oder jener Helden der angegebenen Sagenkreiſe umgingen; auch wird ja ausdrücklich bezeugt, daß ſolche Lieder aufgezeichnet wurden, und daß z. B. das auf der gleichnamigen Inſel im Bodenſee gelegene Kloſter Reichenau im Jahr 821 zwölf derartige Geſänge ſchriftlich beſaß, trotzdem daß der Fanatismus der chriſtlichen Geiſtlichkeit von Bonifacius (680—755) an heftig gegen die Volkspoeſie eiferte und z. B. laut eines Kapitulare von 789 namentlich den Nonnen verboten wurde, »winileodes scribere vel mittere«. Sodann erzählt uns Eginhart (oder Einhard) von Karl dem Großen, daß der Kaiſer eine Sammlung alter Heldenlieder aus dem Munde des Volkes habe veranſtalten laſſen [1]). Allein dieſe Sammlung iſt uns verloren, was ſich bei dem Haſſe der Geiſtlichen jener Zeit gegen alle heidni-

[1]) »Barbara et antiquissima carmina, quibus veterum regum actus et bella canebantur, scripsit memoriaeque mandavit.« Einh. Vita Caroli M. 29. (Er ließ die uralten deutſchen Lieder, worin von den Thaten und Kriegen der alten Könige geſungen war, aufzeichnen und entriß ſie ſo der Vergeſſenheit.) Beim ſogenannten „Poeta Saxo", einem ſeinem Namen nach unbekannten weſtfäliſchen Mönch aus dem Anfang des 9. Jahrhunderts, welcher freilich den Stoff zu ſeinem weitläufigen Gedicht auf Karl d. Gr. zum größten Theil aus den Schriften Einhards geſchöpft hat, findet ſich die denkwürdige Notiz:

. . . . . »Vulgaria carmina magnis
Laudibus ejus avos et proavos celebrant,
Pippinos, Carolos,« cet.

(Volkslieder verherrlichen ſeine (Karls des Gr.) Ahnen und Urahnen, die Pippine, die Karle, u. ſ. w.).

schen Ueberlieferungen leicht erklärt, und wir besitzen von alten Gedichten in alter Fassung (aus dem 8. oder 9. Jahrhundert) nur noch drei: den in angelsächsischer Sprache gedichteten Beowulf (vgl. darüber das 1. Kapitel dieses Bandes), das Lied von Hildebrand und Hadebrand und den Walther von Aquitanien. Die ursprüngliche althochdeutsche und alliterirende Fassung des Liedes von Hildebrand und Hadebrand ist übrigens nur noch fragmentarisch vorhanden (siehe Wackernagels altd. Leseb. S. 63), während wir den Inhalt des kleinen Epos vollständig kennen durch eine Bearbeitung, welche der Volksdichter Kaspar von der Roen am Ende des 15. Jahrhunderts nicht ohne Glück versuchte (Frommanns und Häussers Leseb. S. 216). Das Lied, welches einen Zweikampf zwischen dem alten Waffenmeister Dietrichs von Bern und seinem Sohne Hadebrand schildert, athmet die ganze Wildheit und Kühnheit des Heldenlebens zur Zeit der Völkerwanderung. Der Walther von Aquitanien, dessen Inhalt die Flucht des Helden mit seiner Braut Hildgund von Etzels Hof und seine siegreichen Kämpfe am Wasichenstein mit König Gunther, Hagen und andern Recken bildet, ist uns leider nur in lateinischen Hexametern überliefert worden, in welche der St. Galler Mönch Ekkehard d. ä. (st. 973) oder dessen Zeitgenosse Geraldus (?) den uralten Sagenstoff gekleidet hat (»Waltharius manu fortis«)[1]). Die dem Vergil nachgeahmte Diktion des mönchischen Poeten steht dem reckenhaften Stoff sehr schlecht zu Gesichte, allein die ursprüngliche Kraft und Größe der Sage bricht an vielen Orten, besonders auch an dem humoristischen Schlusse, recht heidnisch wild durch die unpassende Form hindurch.

Mit der durch Karl den Großen über Deutschland heraufgeführten neuen Kulturperiode verstummte der altnationale Heldengesang, dessen Energie uns die erwähnten Ueberbleibsel, vor allen der Beowulf, errathen lassen, und an dessen Stelle trat die geistlich-christliche Dichtung. Nachdem das ostgothische Reich zu Grunde gegangen, wurde der Franke Karl durch seine Weltmonarchie recht eigentlich der Förderer der Christianisirung Deutschlands und des Nordens, wobei allerdings das Schwert die Hauptarbeit verrichtete, wenn auch die sanfteren Mittel einer schlauen kirchlichen Politik nachhaltigere Wirkung übten. Unter diesen Mitteln standen in erster Reihe die Klosterschulen, zu deren Einrichtung und Leitung Karl gelehrte Männer aus dem

[1]) Abgedr. in den „Lateinischen Gedichten des 10. und 11. Jahrhunderts". Herausgegeben von J. Grimm und A. Schmeller. (Neudeutsch hat K. Simrock den Waltharius bearbeitet in seinem „Heldenbuch" Bd. 3, S. 3—79, und J. V. Scheffel in seinem „Ekkehard". In der so eben angeführten Ausgabe lateinischer Gedichte finden sich auch ein fragmentarisches Gegenstück zum Waltharius, betitelt Ruodlieb, welches zu Anfang des 11. Jahrhunderts von tegernseer Mönchen ausgegangen ist, sowie die ältesten, lateinisch verfassten Gestaltungen der deutschen Thiersage: Ecbasis captivi; Isengrimus; Reinardus vulpes.

Auslande berief. So den Paul Diakonus, den Peter von Pisa und den Alkuin. Der Schüler des letzteren Hraban Maurus (776—856) wurde der eigentliche Begründer mönchischer Gelehrsamkeit in Deutschland und die von ihm zu Fulda im Jahre 804 eingerichtete Klosterschule das Muster für die übrigen. Daß die in den Klosterschulen gehegte und gepflegte Bildung eine wesentlich theologische war und vor allen Dingen auf Verchristlichung des Volkes ausging, lag in der Natur dieser Anstalten. Da dieselben in der römischen Hierarchie wurzelten, so mußte ihnen daran liegen, dem römischen Christenthum in aller und jeder Beziehung den Sieg über das heidnische Germanenthum zu verschaffen, und da bekanntlich eine Hand die andere wäscht, so liehen ihnen Kaiser Karl und sein Sohn Ludwig der Frömmler zur Förderung hierarchischer Zwecke eben so bereitwillig die Hilfe der weltlichen Macht, als hinwiederum die Klosterschulen die fürstliche Gewalt durch Verbreitung des Grundsatzes christlicher Unterwürfigkeit erweiterten und befestigten. Um dem christlichen Römerthum das Uebergewicht über die germanische Nationalität zu sichern, mußte auch der Gebrauch der lateinischen Sprache als sehr geeignet erscheinen. Latein wurde Kirchen-, Staats- und Rechtssprache, überhaupt Sprache der Gebildeten. Indessen lag das Bedürfniß, auf das Volk in dessen eigener Sprache einzuwirken, den Geistlichen doch zu gebieterisch nahe, als daß sie die deutsche Sprache gänzlich hätten vernachlässigen dürfen, und daher kommt es wohl hauptsächlich, daß die Klosterschulen auch um die Ausbildung der Muttersprache Verdienste sich erwarben. Fulda unter Hraban Maurus ging hierin voran und die Klosterschulen von St. Gallen, Hirschau, Reichenau, Weißenburg und Korvei folgten nach. Die Geistlichen mochten sodann erkennen, daß, wenn auch der altnationale heidnische Heldengesang allmälig vor der christlichen Bildung verstummte, das Volk dennoch insgeheim eine liebevolle, sei es auch nur eine dunkle, Erinnerung an das in jenen alten Liedern lebende Götter- und Heldenthum bewahrte. Sie begannen daher die deutsche Dichtkunst zu begünstigen, vorausgesetzt, daß dieselbe kirchlichen Zwecken dienstbar wäre, und weil sie einflußreich genug waren, um diese Tendenz einen großen Zeitraum hindurch obenauf zu halten, so verschwindet die nationale Heldensage vom 9. Jahrhundert an aus unserer Literaturgeschichte, um dem christlichen Mythus Platz zu machen und drei Jahrhunderte später wieder zu erscheinen, freilich sehr überchristlicht und romantisirt.

Die geistlich-christliche Poesie, wie sie mit dem 9. Jahrhundert herrschend wurde, bemühte sich, die heidnischen Sagen durch die Legenden des neuen Glaubens, die altnationalen Helden durch die neuen Götter und Heiligen zu ersetzen. Glücklicherweise war jedoch, wenigstens anfangs, die nachwirkende Kraft des alten Nationaltons noch stark genug, um durch die Produkte der geistlichen Dichterei immer wieder durchzuschlagen, wie wir es in dem von

einem unbekannten Geiſtlichen auf den von dem weſtfränkiſchen König Ludwig III. bei Saucourt über die Normannen erfochtenen Sieg gedichteten Ludwigslied (Wackernagels altd. Leſeb. S. 106) deutlich hören. Viel bedeutender noch als in dieſem Liede und wahrhaft großartig und ſchön tritt die Nachwirkung des altgermaniſchen Geiſtes hervor in der altſächſiſchen Evangelienharmonie Heliand (Heiland), zu welcher wir mit Beiſeitelaſſung unbedeutender Schöpfungen der geiſtlichen Dichtung dieſer Zeit, wie des ſogenannten Weſſobrunner Gebets und des unter dem Namen Muſpilli (Wackernagel S. 67 und 69) bekannten fragmentariſchen Gedichtes vom Weltende, ſofort übergehen. Der Heliand (»Hêliand, poema saxonicum seculi noni«,) herausgegeben von J. A. Schmeller 1830, von Sievers 1878, neudeutſch von Kannegießer, von Grein, von Simrock, von Kelle und von Rapp), iſt auf Veranlaſſung Ludwigs d. F. in der erſten Hälfte des 9. Jahrhunderts von einem ſächſiſchen Sänger (vielleicht nach altepiſcher Weiſe von mehreren?) gedichtet, nicht lange nach der Chriſtianiſirung dieſes Volksſtammes, woraus ſich erklärt, wie der Dichter ſo viel Nationalſächſiſches in den fremdartigen Stoff hineinzutragen, ſeinem jüdiſch-chriſtlichen Gegenſtand die Färbung altgermaniſchen Volks- und Heldenlebens zu geben wußte [1]). Mit Zugrundlegung der Berichte der vier Evangelien erzählt das Gedicht das Leben Jeſu in ſchlichter, volksmäßiger Sprache, mit echt epiſcher Einfachheit, Klarheit und Ruhe, ohne allen zudringlichen Aufwand von mönchiſcher Gelehrſamkeit. Der Dichter verfährt höchſt liebenswürdig naiv und ſchildert uns, von ſeinen nationalen Anſchauungen ausgehend, die Hofhaltung des Herodes, als wäre es die eines ſächſiſchen Herzogs geweſen; er läſſt Chriſtus unter ſeinen Jüngern wie einen germaniſchen Stammhäuptling unter ſeinen Dienſtmannen erſcheinen und führt ihn und ſeine Umgebung bei Gelegenheit der Bergpredigt genau in den Formen vor Augen, in welchen die Berathungen der deutſchen Fürſten mit ihren Häuptlingen im Angeſichte des Volkes ſtattfanden [2]). In bedeutſamem Gegenſatze hierzu vernehmen wir in

[1]) Vgl. Windiſch: „Der Heliand und ſeine Quellen“, 1868. Grein: „Heliand-Studien“, 1869. Behringer: „Kriſt und Heliand“, 1870. Sievers: „Heliand“ in Zachers „Germ. Handbibliothek“, Bd. 4.

[2]) »Thô umbi thana norjendon Krist
nâhor gêngun
sulike gisidôs,
sô he im selbo gecôs,
ualdand undar them uuerode;
stôdun uuîsa man,
gumon umbi thana Godes sunu,
gerno sulthо
uuerôs an uuilleon,

„Um den Chriſt, den Erhalter, da
Stellten im Kreiſe ſich näher
Diejenigen vom Geſinde,
Die er vorgezogen ſelber,
Der Waltende unter den Wiganden,
Standen die weiſen Mäner,
Die Gauleute um den Gottesſohn,
Sehr begierig,
Die Erwählten, willigliсh,

der oberdeutschen Evangelienharmonie (zuerst herausgegeben unter dem Titel „Krist“ durch Graff 1830, neuhochd. von Rapp, von Kelle), welche etwa 30 Jahre später als der „Heiland“ von dem Benediktinermönch Otfrid zu Weißenburg im Elsaß gedichtet wurde, einen mönchisch gelehrten Poeten, der in seinem in 5 Bücher abgetheilten Gedichte die römisch-christliche Bildung seiner Zeit vollständig darlegt, der nationalen Erinnerungen völlig sich entschlagen hat und mit Verachtung auf die Volkspoesie herabsieht [1]). An dichterischem Gehalt dem Heliand weit nachstehend, ist Otfrids Werk als Sprachquelle vom höchsten Werth und für die innere und äußere Entwickelung der deutschen Poesie darum von großer Bedeutung, weil erstlich der fromme Mönch in bewußtem Gegensatze zur Volkspoesie die deutsche Kunstdichtung begründete und weil er zweitens an die Stelle des Stabreims den Endreim setzte, der seither in der germanischen Dichtung herrschend wurde.

An der Spitze der Prosawerke unserer Literatur steht die berühmte Uebertragung der Bibel in's Gothische durch den gothischen Bischof Ulfila (Wulfila = Wölfle, st. 388), die Urquelle der deutschen Sprachwissenschaft und das ehrwürdige Denkmal eines bedeutenden Geistes. Der codex argenteus von Upsala und der codex Carolinus zu Wolfenbüttel bewahren vornehmlich die geretteten Bruchstücke dieser Bibelübersetzung. Andere Bruchstücke wurden auf der ambrosianischen Bibliothek in Mailand entdeckt und eine Gesammtausgabe des Vorhandenen besorgten Gabelentz und Löbe (1836 bis 1842, später Maßmann 1857). Vom 8. Jahrhundert an erscheinen Prosawerke in althochdeutscher Sprache, die jedoch nur sprachlichen Werth haben, Beichtformeln, Uebersetzungen des Paternoster, einzelner Bibelstücke und lateinischer Kirchenhymnen, Bruchstücke von Predigten u. dgl. m. Wahr-

---

uuas im therô uuordô niut,
thâhtun endi thagôdun,
huuat im thesôrô thiodô drohtin
ueldi uualdand selb
uuordun cuthien
theson liudjun te liobe.
Than sat im the landes hirdi
geginuuard sor thêm gumûn,
Godes êgan barn
uuelda mid is sprâcûn
spâhuuord manag
lêrean theâ luidi,
huuo siê lof Gode
an thesum ueroldrikea
uuirkean sooldin.«

Nach den Worten verlangend,
Stumm und staunend,
Was ihnen des Stammes Herrscher
Würde, der Waltende selbst
Mit Worten kundthun,
Diesen Leuten zu Liebe.
Da saß der Landeshirt
Angesichts der Edlen,
Gottes eigenes Kind
Wollte mit seiner Stimme
Die verständige Menge
Belehren, die Leute,
Wie sie das Lob Gottes
In diesem Weltreiche
Wirken sollten.“

[1]) In der lateinischen Vorrede seines Werkes wirft Otfrid hämische Seitenblicke auf den »sonus inutilium rerum« und auf den »cantus laicorum obscoenus«.

ſcheinlich am Schluß des 10. Jahrhunderts wurde von dem St. Galler Mönch Notker Labeo (ſt. 1022) eine Ueberſetzung und Paraphraſirung der Pſalmen verfaſſt. Im 11. Jahrhundert überſetzte und kommentirte der ebersberger Abt Williram (ſt. 1085) das Hohelied. Auch an der Uebertragung von Werken der alten Literatur, wie des ariſtoteliſchen Organon und der Troſtgründe der Philoſophie von Boëthius, übte ſich die mönchiſche Gelehrſamkeit, was inſofern von Wichtigkeit iſt, als es darauf hinweiſt, wie frühe man in Deutſchland nach der Bekanntſchaft mit dem Alterthum trachtete. Vom 11. Jahrhundert an hörte die ſchriftſtelleriſche Beſchäftigung mit der Mutterſprache in den Klöſtern für lange auf, eine Folge der Entartung der Geiſtlichkeit, und was die deutſche Poeſie betrifft, ſo pauſirte ſie vom 10. Jahrhundert an bis in die Mitte des 12. völlig. Die Nation hatte die Elemente der neuen chriſtlichen Kultur erſt in ſich zu verarbeiten, die neugewonnene Weltanſchauung erſt in Fleiſch und Blut zu verwandeln, bevor aus derſelben eine neue Dichtung, die chriſtlich-romantiſche, erblühen konnte. Vorerſt trat die geiſtige Betriebſamkeit Deutſchlands zurück vor der großartigen politiſchen Strebſamkeit, wie ſolche beſonders Otto der Große aus dem ſächſiſchen und Heinrich III. aus dem fränkiſchen Kaiſerhauſe entwickelten, oder aber ſie bewegte ſich innerhalb der Gränzen lateiniſcher Gelehrſamkeit. Innerhalb dieſer Gränzen ſchrieben die berühmten Chroniſten Witukind von Korvei (ſt. 1004, »Res gestae Saxonicae«), Thietmar von Merſeburg (976—1018, »Merseburg. Chronicorum Libr. VIII«) und Lambert von Hersfeld (ſt. 1077?, »Hersfeldens. Annales«) ihre lateiniſchen Jahr- und Zeitbücher[1]) und innerhalb dieſer Gränzen verfaſſte um d. J. 980 eine Nonne des Kloſters Gandersheim, Hrotſuith oder Roſwitha, lateiniſche dem Terenz nachgeahmte Komödien oder, beſſer geſagt, dramatiſirte Heiligenlegenden mit ſtark betonter erbaulicher Tendenz, ſowie in lateiniſchen Hexametern eine Erzählung der Thaten Otto's des Erſten und der Anfänge ihres Kloſters, — vorausgeſetzt nämlich, daß die Werke der Roſwitha echt ſeien, was ja mit ſtarken Gründen angezweifelt worden iſt.[2])

---

[1]) Ueber die lateiniſche Chroniſchreiberei des deutſchen Mittelalters vgl. Wattenbach: „Deutſchlands Geſchichtequellen im M. A." 1858. Alle bedeutenderen dieſer lateiniſchen Chroniken finden ſich verdeutſcht in dem bekannten Sammelwerk: „Die Geſchichtſchreiber der deutſchen Vorzeit", 1849 fg.

[2]) Die Werke der Hrotſvitha, herausgeg. von K. A. Barack, 1858. Die Komödien verdeutſchte Bendixen. Gegen die Echtheit dieſer Nonnenpoeſie iſt insbeſondere J. Aſchbach mit ſeiner ſcharfſinnigen Unterſuchung „Roſwitha und Konrad Celtes" (Sitzungsberichte der kaiſ. öſterr. Akad. der Wiſſenſch. Phil. hiſt. Kl. 1867, Maiheft) aufgetreten. Ihm zufolge wären der genannte Humaniſt des 15. Jahrhunderts und ſeine Freunde die eigentlichen Verfaſſer dieſer übrigens dichteriſch ſehr unbedeutenden Sachen. Celtes habe 1492 das Legendenbuch einer ſächſiſchen Nonne Roſwitha bei den Benediktinern von St. Emmeran

2.

Alte Zeit.

Der Zeitraum, welchen man als die Blüthe des deutschen Mittelalters zu bezeichnen pflegt, hebt ungefähr mit der Hohenstaufen Gelangung zum Kaiserthum an, weßwegen man auch die Literatur dieser Blüthezeit (von der Mitte des 12. bis gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts) kurzweg die Literatur des hohenstaufischen oder schwäbischen Zeitalters nennt, und zwar mit um so mehr Recht, als die Begünstigung der Poesie durch die schwäbischen Kaiser auch der Dichtersprache dieser Periode den Stempel der schwäbischen Mundart aufdrückte. Vermöge des Einflusses dieses süddeutschen Dialekts, wie er in Schwaben, in der Schweiz, in Baiern, in Oesterreich und hinauf bis nach Thüringen gangbar war, wurden die niederdeutschen Sprachtheile allmälig aus der Mundart der höheren Stände verdrängt und milderte sich das Althochdeutsche zum Mittelhochdeutschen, dessen Geschmeidigkeit, Klarheit und Wohlklang für die reich sprudelnden Ergießungen der Kunstpoesie, wie der von dieser bevormundeten Volkspoesie dieser Zeit, ein bereitwilliges Gefäß abgab.

Das Charakteristische der Dichtung des hohenstaufischen Zeitalters ist das Romantische, über dessen Entstehung und Wesen ich, um Widerholungen zu vermeiden, das zu vergleichen bitte, was früheren Ortes (Buch II. Kap. 1) darüber beigebracht worden ist. Durch das thatkräftige Regiment der Hohenstaufen, besonders eines Friedrich Barbarossa, war gegenüber dem allzu ausschließlichen Einfluß der Geistlichkeit auch die Weltlichkeit, wie sie durch das Ritterthum repräsentirt wurde, wieder zu Ehren und Geltung gebracht worden. Wenn auch in seinen Grundlagen wesentlich christlich, trat das Ritterthum dem Priesterthum (in dessen asketischer Bedeutung) dennoch gegensätzlich entgegen, insofern es den Glanz und Genuß des Lebens nachdrücklich forderte und die Rechte der Leidenschaften angesichts der religiösen Pflichten behauptete. Dadurch mußte auch in die Poesie, welche im vorigen Zeitraum zuletzt völlig mönchisch geworden war, eine neue lebensfreudige Stimmung kommen, die aus den mannigfaltigen Erscheinungen des ritterlichen Lebens die reichste Nahrung sog. Daß dieses ritterliche Leben und dessen schönste Seite, die ritterliche Poesie, zuerst in Frankreich aus-

zu Regensburg aufgefunden. Diesen Pergamentkodex habe der Falsarius vernichtet und an dessen statt einen andern, der seine und der rheinischen Sodalität Dichtungen enthielt, der Klosterbibliothek zurückgegeben. Wozu die mühsälige Fälschung und Mystifikation hätte dienen sollen, ist freilich nicht sehr klar und erwiesen ist sie keineswegs. Die Echtheit der Nonne wurde von eifrigen Kämpen verfochten. So mit besonderem Geschick und Erfolg von R. Köpke, Hrotsuit von Gandersheim, 1869.

gebildet wurde, ist bekannt und auch seines Ortes von mir des Näheren erörtert worden. Die Kreuzzüge boten den europäischen Völkerschaften Veranlassung zu vielfacher Berührung und die Franzosen benützten diese Gelegenheit, den Geist ihrer ritterlichen Institute und somit auch ihrer romantischen Poesie über alle civilisirten Länder des Abendlandes zu verbreiten. Frankreich übte schon damals seine Herrschaft der Mode über Europa aus. Träger derselben war die provenzalische und nordfranzösische Ritterschaft, in deren Kreisen mit der Verfeinerung des Sinnengenusses, mit der Belebung des geselligen Verkehrs, mit der diesen Verkehr hauptsächlich bedingenden socialen Geltendwerdung der Frauen, auch das Bedürfniß höherer Bildung und damit Freude an poetischer Aeußerung aufgekommen war, welche letztere von den vornehmsten Sitzen ihrer Pflege, von den Höfen der Fürsten uud Dynasten, den Namen der höfischen Kunst erhalten hatte. Diese Ritterschaft Frankreichs wurde, besonders seitdem sie durch den ersten Kreuzzug mit einem eigenthümlichen Schimmer von Ehre und Ruhm umgeben worden war, das Muster des deutschen Adels. Von ihr entnahm er die Einrichtungen und Gesetze des Ritterthums, die höfische Etikette und „Courtoisie", die romantisch ritterliche Verehrung der Frauen, mit welcher es übrigens, nebenbei gesagt, in der Wirklichkeit des mittelalterlichen Lebens keineswegs so glänzend stand, wie die mittelalterliche Poesie und die blinden Verehrer der mittelalterlichen Gesellschaft uns glauben machen wollen [1]). Eine noth-

---

[1]) Die romantische Verehrung der Frauen ist allerdings eine Wirkung des Christenthums, aber des mittelalterlich-katholischen, welches den Mariakultus einführte. Das Urchristenthum war nichts weniger als galant. Wenn ich auch auf die ziemlich verächtliche Art, womit Christus bei zwei Gelegenheiten seine Mutter abfertigt (Math. 12, 46—48 und Joh. 2, 4) kein großes Gewicht legen will, so sind die Aeußerungen des Apostels Paulus („Es ist dem Menschen gut, daß er kein Weib berühre" — „Welcher heiratet, der thut wohl; welcher aber nicht heiratet, der thut besser" u. a. m.) doch zu klar, um selbst vom spitzfindigsten Exegeten zum Vortheil der Annahme, das Christenthum als solches hätte die Stellung des Weibes verbessert, gedeutet werden zu können. Mit welcher Verachtung der Frauen und in welchen rohen Ausdrücken die Kirchenväter, insbesondere Hieronymus, über die Ehe sprechen, ist bekannt. Erst das in der mittelalterlichen Romantik gewissermaßen verweltlichte und humanisirte Christenthum brachte, trotzdem daß vom kirchlichen Standpunkt aus das Weib fortwährend als etwas Unreines betrachtet wurde (Priestercölibat), den Frauen höhere Achtung und Geltung, die freilich mehr fiktiv als faktisch war. Während nämlich der Ritter seiner Herrin, d. i. seiner Geliebten, eine idealistische Verehrung widmete, war ihm seine Frau weiter nichts als das gehorsame, dienende Weib. Die Damen, gleichviel ob Töchter oder Frauen, waren im Mittelalter den Männern durchaus unterthänig und eigentlich nicht viel besser als Mägde. Sie durften, sogar im galanten Frankreich, keinen Ritter anders anreden als mit »Monseigneur«, mußten ihrem Gatten, wenn er angeritten kam, den Steigbügel halten, und bewirthete er seine Freunde, so mußte seine Gattin mit ihren Jungfrauen die Gesellschaft bei Tische bedienen. In den »Ordonnances des rois de France« ist Vätern und Gatten ausdrücklich das Recht gesichert, verheiratete Töchter und Frauen zu

wendige Folge von diesem Einfluß der französischen Ritterschaft auf die deutsche war dann auch das Begehren der letzteren, die fröhliche Kunst des Gesanges und der Dichtkunst nach Art ihrer Vorbilder zu üben. Hieraus erklärt es sich leicht, daß kurze Zeit nach dem zweiten Kreuzzug, welcher, wie auch die mittels Burgunds zwischen Deutschland und Frankreich bestehende Verbindung, der deutschen Ritterschaft Gelegenheit gegeben hatte, die französischen Sitten kennen zu lernen, die deutsche Poesie nicht, wie bisher, von Volkssängern und Geistlichen gepflegt wurde, sondern vielmehr nach dem Vorgange der Franzosen von dem Ritterstand; daß sie nicht mehr, wie früher, an den Versammlungsorten des Volkes und in den Klosterzellen, sondern an den Hoflagern der Großen, in den kaiserlichen Pfalzen, in den Schlössern der Landgrafen von Thüringen, der Herzoge von Oesterreich und anderer Fürsten heimisch war und sich dort zu einer ritterlichen oder höfischen Kunst ausbildete, als welche sie, wenn nicht ausschließlich, so doch vorzugsweise in die Hände adeliger Dichter kam und zu der älteren einheimischen Volkspoesie in einen Gegensatz trat, der sich schon in der äußeren Form scharf ausprägte. Während nämlich die Volkspoesie durchgängig die zum gesangmäßigen Vortrag bestimmte, aus vier Langzeilen mit sechs bis sieben Hebungen bestehende sogenannte Nibelungenstrophe und in einigen ihrer Schöpfungen den sogenannten Bernerton anwandte, dessen Name von den Dietrichssagen herstammt und der eine Strophe von dreizehn Verszeilen bildet, bediente sich dagegen die Kunstpoesie in der Epik der kurzen, paarweise gereimten Verszeilen mit drei bis vier Hebungen und in der Lyrik des dreitheiligen Strophenbaues.

Richten wir unsere Aufmerksamkeit zunächst auf die Kunstpoesie, so ist vorzumerken, daß mancherlei Umstände sich vereinigt hatten, um diese Seite der Literatur damals in Deutschland in Blüthe zu bringen. Die beiden Hohenstaufen, Friedrich der Rothbart und Heinrich der Sechste, hatten das deutsche Reich nach außen zu gebietender Machtfülle, nach innen zur Festigkeit und Ordnung gebracht. Der erstgenannte Umstand verlieh dem geistigen Leben der Nation einen mächtigen Aufschwung, ein stolzes Bewußtsein ihrer Kraft und Herrlichkeit, der zweite den materiellen Zuständen Regsamkeit und einen Wohlstand, welcher die Genüsse des Lebens sich eigen zu machen suchte. In den frisch aufblühenden Städten entfalteten sich Industrie und Handel, die sich in der durch die Kreuzzüge und Römerzüge vermittelten Bekanntschaft

---

schlagen und zwar tüchtig. In Bordeaux erstreckte sich dieses Recht noch im 14. Jahrhundert über Leben und Tod der Frauen. Das klingt freilich anders als die abgöttischen Huldigungen, welche die Minnesänger den Frauen darbrachten. Vgl. über dieses Frauenkapitel Weinhold, „Die deutschen Frauen in dem Mittelalter", und meine „Geschichte der deutschen Frauenwelt", 4. Aufl. Bd. I. Buch 2.

und Verbindung mit den italischen Handelsstädten bereicherten und erweiterten und dem Bürgerstand zu einer einflußreicheren Stellung im Staate verhalfen. Die dumpfige Eintönigkeit deutscher Möncherei wurde von Süden her erheitert und erwärmt durch die Stralen eines phantasiereichen Kultus, durch die farbenhelle Bewegtheit der katholischen Mythologie. Aus dem Orient brachten die Kreuzritter phantastischen Märchenzauber, wie nicht minder einige, wenn auch byzantinisch getrübte Kenntniß der Sagen- und Geschichtenkreise der antiken Welt mit in die Heimat zurück. Die Glanzperiode des deutschen Ritterthums brach an mit ihren Turnieren, Festen und Hochzeiten, Königswahlen, Krönungen und Reichstagen. Größere und kleinere Höfe, geistliche und weltliche Fürsten, wetteiferten bei solchen Veranlassungen in Prunk und Luxus. Mit dem Behagen an der frohen Gegenwart stellten sich auch die Künste ein: eine Architektur, deren riesige Kraft und sinnige Geduld wir an den Domen unserer Städte bewundern; eine Poesie, deren edle Früchte vergessen ließen, daß sie als ein fremdes Reis auf den deutschen Stamm gepfropft worden war.

Aus den zahlreichen Schöpfungen der höfischen Kunstdichtung heben sich, als zur Zeit ihres höchsten Glanzes besonders eifrig gepflegt, zwei poetische Gattungen hervor: das Heldengedicht und das Lied oder, genauer gesprochen, die romantische Ritterepopöe und der Minnegesang.

Wie Frankreich unserer romantischen Ritterepik Manier, Ton und Form vorzeichnete, so lieferte es ihr auch die Stoffe, welche hauptsächlich den Sagen von Karl dem Großen und seinen Palatinen (fränkischer oder karlingischer Sagenkreis), den Sagen vom heiligen Gral, vom König Artus und seiner Tafelrunde oder von Tristan und Isolde (bretonisch-keltischer Sagenkreis) entnommen waren. Daneben wurden ebenfalls meist nach französischen Quellen antike Stoffe, sowie kirchliche Legenden bearbeitet. Die Sphäre, worin die romantische Epopöe mit Vorliebe sich bewegte, ist das Wunderbare, wie das einem Erzeugniß der Kreuzzüge, welche den christlichen Wunderglauben auf den höchsten Gipfel erhoben, natürlich war. Die Aventüre, d. h. die phantastische Verknüpfung wundersamer Begebenheiten, war recht eigentlich die Muse dieser erzählenden Dichter, denen man aber doch nachrühmen muß, daß sie ihre aus Frankreich geholten Stoffe mit der Kraft deutschen Gemüthes zu durchdringen und oft einen geradezu frivolen Stoff in die Region romantischer Mystik zu erheben wußten, ohne dabei das Moment der Sinnlichkeit, dessen die gestaltende Poesie nun und nimmer entbehren kann, zu vernachlässigen. Gottesdienst und Frauenminne, christlich-romantische Sehnsucht nach dem Ueberirdischen, ritterliche Tapferkeit, höfische Sitte und vor allem wunderliche Liebesgeschichten sind die Lieblingsgegenstände dieser Rittergedichte, welchen reicher Wechsel der Scenen und Ereignisse, verworrene Schicksale der Helden und Heldinnen, unerhörte Abenteuer

[illegible]

[illegible]

[illegible]

willkürliche Durcheinandermengen der Geschichte und Mythe, des Einheimischen und Ausländischen, besonders des Orientalischen, wie es im Alexanderliede hervortritt, fand auch statt in den Bearbeitungen einzelner Zweige der deutschen Heldensage, die in der Uebergangsperiode des 12. Jahrhunderts von Geistlichen unternommen wurden. So in dem Gedichte vom König Ruother (abgedr. in Maßmanns Gedichten des 12. Jahrhunderts), in dem Gedichte von Salman und Morolt (gedr. in Hagens und Büschings deutschen Gedichten des Mittelalters) und in dem Gedichte vom Herzog Ernst (Ausg. v. Bartsch). Letzteres, augenscheinlich von einem gelehrten Poeten verfasst, dem die wunderlichen alexandrinisch-orientalischen Vorstellungen einer phantastischen Geographie geläufig waren, beginnt mit der Entzweiung des Herzogs Ernst mit seinem kaiserlichen Stiefvater Otto (Konrad). Er wird verbannt und zieht mit seinem treuen Freunde Wetzel in ferne Lande. Ein Reisewunder des Orients folgt dem andern. Ernst gelangt zu einem Schnabelvolk, ins Lebermeer, an den Magnetberg, dann in ein Land, dessen Einwohner nur ein Auge und zwar mitten auf der Stirne haben. Diesen steht er bei gegen das Volk der Plattfüße. Dann kämpft er gegen die Langohren, befreit die Pygmäen von riesigen Vögeln, und nachdem er auch im heiligen Lande noch große Thaten verrichtet, kehrt er heim und wird durch seine Mutter Adelheid mit dem Kaiser ausgesöhnt. Von einer Bearbeitung der Thiersage durch Heinrich den Glicheser, welche ebenfalls in diese Uebergangsperiode fällt, sind nur einzelne Fragmente übriggeblieben. Im 13. Jahrhundert wurde dann dieses Gedicht, welchem ein französisches zu Grunde liegt, von einem Dichter, der sich ebenfalls Heinrich der Glicheser nennt, überarbeitet (gedr. in Grimms „Reinhart Fuchs").

Die Eigenthümlichkeiten der höfischen Romantik stellten sich zuerst entschieden dar in der zwischen 1175—1190 gedichteten „Eneit" des Herrn Heinrich von Veldecke (zuerst gedr. in Müllers Sammlung deutscher Ged. a. d. 12.—14. Jahrh. Bd. 1). Nicht Vergils Aeneis war Heinrichs Quelle, sondern eine französische Bearbeitung der Sage vom Aeneas. Von einer Behandlung des Stoffes im Geiste des Alterthums ist natürlich keine Rede, sondern das ganze Gedicht bewegt sich im Kreise mittelalterlich-romantischer Ideen. Desshalb ist denn auch die Erzählung der Ereignisse matt und dürftig, desto belebter und inniger aber die Darstellung von Herzenszuständen, von der Liebe Lust und Leid. Zum erstenmal ist hier die romantische Minne als alles bewegendes und beherrschendes Hauptmotiv in die deutsche Epik eingeführt, wo sie sofort wunderschöne Blumen des Gefühls

---

literargeschichtlichen Erläuterungen und Untersuchungen, nebst Uebersetzung sämmtlicher orientalischer und europäischer Quellen der Alexandersage. Von Dr. H. Weißmann, 1850.

trieb, wie Heinrichs Schilderung der Liebe Lavinia's eine ist. Mit Recht ist diese Stelle[1]) vermöge ihrer Naivität und Herzigkeit für alle deutsch-mittelalterlichen Dichter Vorbild geblieben. Ein Nachahmer Heinrichs, hat Herbort von Fritzlar 1200—1210 in seinem „Liet von Troye" (herausgegeben von Frommann) den trojanischen Krieg erzählt, ohne jedoch sein Muster zu erreichen. Geben nun Heinrich und Herbort und die außerordentliche Popularität, deren sich die Eneit des ersteren lange Zeit hindurch erfreute, Zeugniß von der lebhaften Beschäftigung der höfischen Kunst und ihrer Freunde mit Ueberlieferungen aus der antiken Welt, so sehen wir dagegen die drei größten Meister dieser Kunst, Hartmann, Wolfram und Gottfried, das Material zu ihren Werken mitten aus dem „romantischen Land" holen. Der Artus-Gral-Tristan-Sagenkreis bot dieses Material, welches zunächst in roher Weise Eilhart von Oberg um 1170 in seinem „Tristan" und Ulrich von Zazichoven in den 90ger Jahren des 12. Jahrhunderts in seinem „Lanzelot" verarbeiteten. Hartmann von Aue, dessen dichterische Thätigkeit in die Zeit zwischen 1198 und 1210 zu setzen sein möchte, bewegt sich mit seinen beiden großen Rittergedichten „Erek und Enite" (herausgeg. von Haupt) und „Iwein, der Ritter mit dem Löwen"[2]) (Ausg. von Beneke und Lachmann, neudeutsch von Baudissin) in dem buntschillernden Artussagenkreis, wogegen er in seinen beiden kleineren legendenartigen Gedichten „Gregor auf dem Steine" (Ausg. von Lachmann) und „Der arme Heinrich" (Ausg. v. d. Gebr. Grimm, neudeutsch von Simrock[3])

---

[1]) »Womite sal ich in minnen? —
mit dem herzen und den sinnen. —
sal ich im min herze geben? —
ja du — wie solt ich dan leben?« u. s. w.

[2]) Inhalt: Iwein, ein Ritter von Artus' Tafelrunde, tödtet bei einem wunderbaren Brunnen den Eigenthümer desselben und heiratet durch Vermittelung der Zofe Lunete die Gattin des Erschlagenen, welche Laudine heißt. Mit seinem Freunde Gawan auf Abenteuer ausgezogen, vergißt er die angelobte Frist der Heimkehr und fällt, durch Lunete daran erinnert, in Wahnsinn. Durch eine Zaubersalbe von seinem Irrsinn geheilt, befreit er aus dem Rachen eines Lindwurms einen Löwen, der fortan sein treuer Begleiter wird. Der Ritter bekämpft nun den Riesen Harpin, erscheint gefangenen Frauen auf einer Burg als Retter und streitet für eine Jungfrau, der ihre Schwester ihr Eigenthum vorenthalten will. Für die letztere tritt Gawan als Kämpe auf und die beiden Kämpfer erkennen sich erst nach unentschieden gebliebenem Streite. Hierauf kehrte Iwein zu Laudine zurück.

[3]) Inhalt: Den schwäbischen Ritter Heinrich trifft zur Strafe seines weltlichen Dünkels die unheilbare Krankheit der Miselsucht. Die schöne und keusche Tochter eines Dienstmanns ist bereit, für den armen Heinrich ihr Leben zum Opfer zu bringen, indem sie nach dem eingeholten Ausspruch eines berühmten Arztes zu Salerno sich das Herz will ausschneiden lassen, um mit ihrem Herzblut den Kranken zu heilen. Sie zieht mit Heinrich nach Salerno und schon steht der Arzt mit geschärftem Messer vor ihr, als das Opfer unterbrochen wird, indem Gott an dem reinen Willen der Magd sein Genügen hat. Heinrich wird um solcher

auf das Gebiet chriſtlicher Myſtik und Aſkeſe hinüberſchweift. Die letztere Erzählung iſt, abgeſehen von der meiſterhaften Darſtellung, auch durch den Umſtand merkwürdig, daß in ihr ein höfiſcher Dichter ausnahmsweiſe eine einheimiſche Sage bearbeitet hat. Hartmann ſtand bei ſeinen Zeitgenoſſen insbeſondere um der Zierlichkeit ſeiner Form, um der Eleganz ſeiner Sprache willen in hohem Anſehen, wie Gottfried von Straßburg ausdrücklich bezeugt. [1])

Weit tiefſinniger und großartiger faſſte und behandelte nach franzöſiſcher Quelle die Artusſage mit vorwiegender Betonung der myſtiſchen Seite derſelben, des Gralmythus, Wolfram von Eſchenbach, entſproſſen einem in der Nähe von Ansbach anſäßigen fränkiſchen Rittergeſchlechte. Die Geburt dieſes großen Dichters fällt in die Regierungszeit Kaiſer Friedrichs I., ſein Tod in die Regierungszeit Kaiſer Friedrichs II. In der Art und Weiſe, womit Wolfram die Sage vom heiligen Gral (vom altſpan. Wort gral = Becken, provenzaliſch grazal) und vom Artusritter Parzival, dem Sohne Gahmurets und der Herzeleide, ergriff und bearbeitete, offenbarte ſich zum erſtenmal die ganze Fülle des deutſchen Gemüthes, die ganze Tiefe des deutſchen Geiſtes. Die romantiſche Epopöe „Parzival“ (16 Abſchnitte)[2]), welche gegenüber der weltlichen Seite des Ritterthums, der übrigens in der Schilderung der Abenteuer Gawans Wolfram ihr Recht widerfahren läſſt, „die Thaten des Geiſtes und die Begebenheiten der Seele, das Leid und die Freude des inneren Menſchen darſtellen, die höchſten Ideen von göttlichen und menſchlichen Dingen“ zur Anſchauung bringen ſollte, dieſe romantiſche Epopöe iſt die erſte große That der deutſchen Idealiſtik, welche von da ab von ihrem Fragen nach Gott und nach des „Menſchenlebens Sinn und Frommen“ nie mehr abgelaſſen hat. Daher iſt der Parzival ein ganz eigenthümliches Werk, ein pſychologiſches Epos, dem Vilmar mit Recht den

---

aufopfernden Liebe willen durch ein Wunder geheilt, zieht heim und heiratet das Mädchen, welches, echt mittelalterlich-romantiſch, nicht ſo ſehr durch ihre Liebe zu Heinrich, ſondern vielmehr durch chriſtlich-hyſteriſche Sehnſucht nach dem ewigen Leben zu dem ſchrecklichen Entſchluß getrieben worden war.

[1]) »Hartman der Ouwaere,
ahi, wie der diu maere
beide ûzen unde innen
mit worten unt mit sinnen,
durchverwet unt durchzieret!
wie er mit rede figieret
der âventiure meine!
wie luter unt wie reine
sin kristalliniu wörtelin
beidiu sint unt iemer müezen sin!« u. s. w.

[2]) Das Weſentliche der von Wolfram jedoch in deutſchem Geiſte modificirten Parzival-Sage iſt oben (bei Frankreich) mitgetheilt worden.

Faust von Göthe als psychologisches Drama zur Seite stellte. Das ganze Gedicht baut sich auf einer bedeutsamen ethischen Idee in die Höhe: es will zeigen und zeigt auch wirklich, wie der Zweifel im Menschen entstehe, wohin er ihn führe, wie er, im christlichen Sinne, bekämpft und überwunden werden könne durch das Mysterium der Erlösung der Menschheit durch Christus. Wolfram lässt uns die psychologische Entwickelung seines Helden mitdurchmachen. Wir finden ihn zuerst als naives Kind, das, durch einen geringfügigen Zufall der Unbefangenheit des Naturlebens entrissen, seine Mutter mit Fragen nach Gott bestürmt, wir folgen ihm dann in die Buntheit des Weltlebens, begleiten ihn weiter zur Anschauung räthselhafter Geheimnisse, welche zuerst die Ahnung eines höheren Daseins in ihm erregen, ihn aber auch in die Finsternisse der Skepsis werfen, aus welchen er sich dann wieder allmälig loswindet, um zuletzt zu versöhntem Glauben und zu voller Befriedigung zu gelangen. Wolfram ist Mystiker und das verleiht auch seiner Sprache einen dunkeln, mystischen Anstrich, eine oft ermüdende Monotonie; das spekulative Ringen mit dem Gedanken lässt keine rechte Klarheit des Stils bei ihm aufkommmen. Den „gottverworrenen Mund" hat ihn Immermann schön genannt. Sein zweites Hauptwerk, der „Titurel", ebenfalls dem Gralsagenkreis angehörend, ist leider nur fragmentarisch vorhanden, sei es, daß der Dichter dasselbe nicht vollendete, sei es, daß ein ungünstiges Geschick es nur theilweise aufbewahrte. Wir besitzen davon zwei Bruchstücke (zusammen 170 melodisch gebaute Strophen), wovon insbesondere das erste, welches die zwischen Schionatulander und Sigune entbrannte Minne schildert, unvergleichlich zart und innig ist[1]). Geringere

[1]) Hier finden sich auch die herrlichen Strophen zum Preis der Liebe:

»Owê, minne, waz touc
din kraft under kinder?
wan einer der niht ougen
hât, der möth dich spüren, gieng er blinder.
minne, du bist alze manger slahte:
gar alle schribaere künden
nimêr volscriben din art noch din ahte.

Sît daz man den rehten
münch in der minne
und och den klôsenaere
wol beswert, sint gehôrsam ir sinne,
daz si leistent mangiu dinc doch kûme,
minne twinget rîter under helm:
minne ist viel enge an ir rûme.

Diu minne hât begriffen
daz smal und daz breite.
minne hât ûf erde hûs,

Bedeutung kommt Wolframs drittem Rittergedichte, dem „Willehalm“ zu, welches ſeinen Stoff aus dem karlingiſchen Sagenkreiſe herüberholte und im 13. Jahrhundert durch Ulrich vom Türlein und Ulrich von Turheim umgearbeit und vollendet wurde, wie auch der Titurel um das Jahr 1270 oder noch ſpäter von einem gewiſſen Albrecht von Scharfenberg (?) aufgenommen und zu einem unendlich langen und langweiligen Gedicht ausgeſponnen ward (Ausg. von Hahn), das jedoch inſofern Berückſichtigung verdient, als es uns den Ausgang des Gralmythus vor Augen bringt. Unter Wolframs Namen iſt uns auch noch ein weiteres Gedicht aus dieſem Kreiſe, betitelt „Lohengrin“ (Ausg. v. Görres) überliefert worden, das aber nach Inhalt und Form als ein plumpes, wahrſcheinlich aus der Mitte des 14. Jahrhunderts ſtammendes Unterſchiebſel ſich erweiſ't, wie das auch mit dem „Alexander“ des Ulrich von Eſchenbach (um 1270) der Fall iſt. [1])

Wolframs großer Zeitgenoſſe und Antagoniſt Gottfried iſt wahrſcheinlich zu Straßburg geboren und zwar als der Sohn bürgerlicher Eltern, was der Titel „Meiſter“ vor ſeinem Namen beweiſ't, da die adeligen Poeten jener Zeit alle den Titel „Herr“ führten [2]). Gottfrieds großes, leider unvollendet gebliebenes Gedicht „Triſtan und Iſolt“ [3]) iſt, abgeſehen von

---

ze himel ist reine für Got ir geleite.
minne ist allenthalben, ivan ze helle.
diu starke minne an krefte erlamt,
ist zwifel mit wanke ir geselle.«

[1]) Die Werke Wolframs von Eſchenbach wurden zuerſt 1833 mit kritiſcher Sorgfalt herausgegeben von K. Lachmann. Leben und Dichten Wolframs von Eſchenbach, von San-Marte (Schulz), 2 Bde. 1836. Parzival und Titurel, überſetzt und erläutert von K. Simrock, 2 Bde. 1842. Ueber das Religiöſe in den Werken Wolframs und die Bedeutung des Gral im Parzival, von San-Marte, 1861.

[2]) Dieſe bisher allgemein giltige Annahme, daß Gotfried von Straßburg ein „bürgerlicher Meiſter“ geweſen, iſt im Jahre 1868 mit guten Gründen in Frage geſtellt worden durch Herman Kurz (Wochenausgabe der Allg. Zeitung, Nr. 33 fg.). Kurz hat wahrſcheinlich gemacht, daß Gottfried von dem in Straßburg anſäßigen adeligen Burgergeſchlecht von Straßburg ſtammte (Godefredus de Argentina) und vielleicht die Stelle des Stadtſchreibers bekleidete. Gegen dieſe Vermuthung richtete C. Schmidt ſeine Unterſuchung: „Iſt Gottfried v. St. ſtraßburger Stadtſchreiber geweſen?“ (1878), worin die Grundloſigkeit der Hypotheſe nachgewieſen iſt.

[3]) Ausg. v. von der Hagen 1823, von Maßmann 1843, von Bechſtein 1869. Ulrich von Turheim und Heinrich von Freiberg dichteten jeder eine Fortſetzung und einen Schluß zu Gottfrieds Werk, deſſen Inhalt, die berühmte keltiſche Liebesſage von Triſtan und Iſolde, ich ſicherlich als allgemein bekannt vorausſetzen darf. H. Kurz gab eine vortreffliche Uebertragung von Gottfrieds Werk in's Neuhochdeutſche und dichtete zugleich, was die beiden genannten altdeutſchen Fortſetzer nicht vermocht hatten, einen paſſenden Schluß (2. Ausg. mit Einleitg. 1847). Triſtan und Iſolde von G. v. St., Neu bearb. und nach den altfranzöſ. Triſtanfragm. des Trouvère Thomas ergänzt von W. Hertz, 1877.

seinem dichterischen und künstlerischen Werthe, schon darum höchst merkwürdig, weil es in seinem Verhältnisse zu Wolframs Parzival zum erstenmal ganz entschieden jenen Gegensatz zwischen Spiritualismus und Sensualismus, zwischen idealistisch-supranaturalistischem und realistisch-humanistischem Geiste aufzeigt, welcher durch unsere ganze Nationalliteratur hindurchgeht und der, wie hier im ersten Blüthenalter derselben zwischen Wolfram und Gottfried, so auch im zweiten zwischen Klopstock und Wieland, zwischen Schiller und Göthe leicht nachgewiesen werden kann. In Wahrheit eine wunderbare Erscheinung, dieser Meister Gottfried von Straßburg; ein großer Dichter und Künstler, einer der lichtesten Geister unserer Kulturgeschichte, ein Hellene unter mittelalterlichen Christen, eine Vorwegnahme von göthe'scher Klassik inmitten grellster Romantik. Sein Gedicht ein tadelloses Kunstwerk und zugleich eine kühne Protestation gegen die Weltanschauung seiner Zeit, seine Helden und Heldinnen Menschen und nicht bloße Begriffe, seine Sprache funkelndes Gold, sein Stoff, wie der Shakspeare's, der unerschöpflichste: das Menschenherz. In lächelnder Ueberlegenheit sieht er auf das religiöse und sociale Leben seiner Zeitgenossen herab, denn er fühlt und weiß es, daß die Erde die Heimat des Menschen und daß das bewegende Princip alles Lebens und Schicksals kein anderes ist denn die menschliche Leidenschaft, obgleich er dem Geschmacke seiner Zeit die Einräumung macht, diesem realistischen Princip das symbolische Gewand der Magie umzuwerfen (in der Erzählung von dem Zaubertrank, der Tristan und Isolde für einander entbrennen lässt). Hier, wie überhaupt, in den wesentlichsten Punkten seines Dichtens und Trachtens, trifft er mit dem Moslem zusammen, der ein Jahrhundert später in den Rosenlauben von Schiras seine Ketzereien sang. Gottfried hätte verdient, mit Hafis in einer Zelle zusammen zu wohnen; sie sind wahrhaft Brüder im Geiste. Wenn Hafis zur Verbrennung aller Korane und Breviere auffordert, wenn er davor warnt, irgend einem Heiligen zu trauen, weil in der Kutte immer ein Halunke stecke; wenn er das ganze Gebäude der Heuchelei und des Afterglaubens mit loderndem Spott in den Brand steckt: so findet er einen ebenbürtigen Geistesgenossen in Gottfried, der bei der Gelegenheit, wo Isolde die Feuerprobe bestehen muß, das Institut der Ordalien dem Spotte preisgibt, indem er die vorgebliche Einwirkung Gottes durch eine lustige Weiberlist pariren lässt und zuletzt von dem „vil tugendhaften Krist" geradezu sagt, was Lessing in fünf Sprachen einmal von Jungfer Lieschens Fingerhut sagte[1]).

[1]) »Amen, sprach diu schoene Isot:
in gotes namen greif siz an (das glühende Eisen)
und truog ez, daz siz niht verbran.
da wart wol geoffenbaeret
und al der werlt bewaeret

Hafis verſprüht der Zerfloſſenheit des Orients gemäß ſeine Liebesglut in tauſend ſchimmernde Lieder und Bilder, Gottfried faſſt die Eingebungen ſeiner Phantaſie und ſeines Herzens mit künſtleriſcher Geſtaltung und Gruppirung in ein großes Gemälde zuſammen; aber beiden iſt die Liebe eine einzige Offenbarung, an die ſie glauben, das einzige Myſterium, das ſie verehren. Bei dem Perſer tritt dieſes Liebesevangelium in kecken, glänzenden epigrammatiſchen Aeußerungen offen zu Tage, bei dem Deutſchen hüllt es ſich in den weiten Mantel behaglicher Erzählung und verkündet ſich mehr in Handlungen als in Worten, wie das der lyriſchen Form des einen und der epiſchen des andern gemäß iſt. Beide Dichter opponiren dem religiöſen und geſellſchaftlichen Dogma ihrer Zeit, beide bringen die Berechtigung der Perſönlichkeit gegenüber allen Satzungen zur Anſchauung, beide laſſen den Gedanken über den Glauben, den Drang des Herzens über die Schranken der gäng und gäben Moral triumphiren. Aber Hafis ſetzt in trunkenem Uebermuth über die ſocialen Konflikte hinweg, Gottfried fußt mitten in denſelben. Die ſocialen Konflikte ſind recht eigentlich ſein Gegenſtand: ſeine Dichtung von Triſtan und Iſolde iſt der ſociale Roman des Mittelalters. Unſer Dichter vereinigt das helleniſche Gefallen an dem Reinmenſchlichen mit dem modernen Bewußtſein. Die Wunden der Geſellſchaft klaffen offen vor ſeinen Augen, aber er hat dafür den Balſam der Liebe zur Hand, der ihm noch ein wunderthuender war. Gottfried öffnet unſern Blicken die bodenloſen Abgründe geſellſchaftlicher Zerwürfniſſe; allein er liebt es, raſch wieder die Blumenguirlanden ſeiner Rede verhüllend darüber zu werfen. Damit ſoll indeſſen nicht geſagt ſein, der Dichter wäre vor ſeiner Aufgabe gleichſam zurückgeſchrocken. Keineswegs, denn wie klar und ſcharf er dieſelbe erfaſſte, kann uns ſchon die Art und Weiſe zeigen, in welcher er gegenüber ſeinem großen Antagoniſten, dem Spiritualiſten und Myſtiker Wolfram, an einer berühmten Stelle ſeines Gedichtes ſich ausſpricht [1]). Seines Stoffes vollkommen Meiſter, bebte er vor keiner

---

daz der vil tugenthafte Krist
wintschaffen alz ein ermel ist:
er vüeget unde suochet an,
da manz an in gesuochen kan,
alse gevüege und alse wol,
als er von allem rehte sol.
erst allen herzen bereit,
ze durnehte unt ze trügeheit.
ist ez ernest, ist ez spil,
er ist ie swie so man wil.«

[1]) »Vindaere wilder maere,
der maere wildenaere,
die mit den ketenen liegent

Konsequenz desselben zurück. Daß aber bei ihm die grellen Schreie des Schmerzes, des Zornes und der Verzweiflung, wie sie in den Werken der socialen Poeten der Neuzeit, eines Byron und einer Sand, an unser Ohr schlagen, nicht laut werden, liegt einestheils in der kindlichen Naivität der Sage, deren Faden Gottfried mit richtigem Takt nie völlig entgleiten ließ, anderntheils in der Künstlernatur des Dichters, welche stets darauf ausging, die Dissonanzen des Stoffes in die Harmonie des Kunstwerkes aufzulösen. Die kochenden Wirbel, die brandenden Riffe, über welche seine Erzählung hingleitet, vermögen den klaren Strom derselben nicht zu trüben, und wenn er in die finsteren Schlünde der Leidenschaft niedertaucht, so geschieht es nur, um Perlen der Schönheit daraus zu Tage zu fördern. Auch im Aeußersten noch Maß beobachten, auch im Schrecklichsten nach Schönheit streben, das hat unser Dichter gewollt und hat es nicht weniger erreicht als jener Hellene, welcher den Laokoon gemeißelt. Hieraus und nur hieraus erklärt sich der beschwichtigende, ich möchte sagen tröstliche Eindruck, welchen sein Werk auf uns macht, ein Werk, das in seinen Grundtönen die unheimlichsten Mißklänge anschlagen zu wollen scheint. Da haben wir eine alte staatskluge, nur auf politischen Vortheil bedachte Diplomatin, die Königin von Irland; dann einen alten Strohmann von König, den markloſen Marke, der, um den Ausdruck des Volkslieds zu gebrauchen, in allem „immer will und nimmer kann"; ferner ein schönes, stolzes, liebeglühendes, in allen Listen bewandertes, in der Leidenschaft bis zum Verbrechen vorschreitendes junges Weib, die blonde Isolde, als Gattin an einen Greis verkuppelt und mit allen Fibern der Seele an dem jungen Neffen hängend; da haben wir ein Mädchen, Brangäne, welche aus der Freundschaft eine Religion macht und deren ganzes Leben ein Opfer ist; im Gegensatz zu dieser Treuen ein paar schweifwedlerische, ohrenbläserische Hofschranzen; dann Tristan, den ritterlichen Proletarier, der nichts besitzt als sein Schwert, seinen Geist und seine Liebe,

und stumphe sinne triegent,
die golt von swachen sachen
den kinden kunnen machen
und ûz der bühsen giezen
stoubîne mergriezen,
die lernt uns mit dem stocke schate,
niht mit dem grüenen linden blate,
mit zwîgen noch mit esten.
ihr schate der tuot den gesten
vil selten in den ougen wol.
ob man der wârheit jehen sol,
dane gât niht guotes muotes van,
dane lît niht herzelustes an:
ir rede ist niht alsó gevar,
daz edele herze iht lache dar.«

denn sein Herzogthum Parmenien hat ungemein große Aehnlichkeit mit jenen zahllosen deutschen Grafschaften, die im Monde liegen, Tristan, dessen Arbeiten und Thaten anderen zu Gute kommen und der zuletzt, von seiner hochgeliebten Blonden hinweggetrieben, durch eine tragische Ironie des Schicksals mit der ungeliebten weißhändigen Isolde verheiratet wird, die sich zu ihrer Namensschwester verhält wie die Alltäglichkeit zum Ideal: — lauter Charaktere, die, wie sie sich, von zahlreichen Nebenpersonen unterstützt, in den buntesten Abenteuern und Intriken verbinden, trennen und durchkreuzen, die gesellschaftlichen Kontraste und Schäden, die selbstsüchtige Zähigkeit des historisch Berechtigten, die rebellische Erhebung des unterdrückten Naturrechts, die Ohnmacht der Lüge des Gesetzes gegenüber der Wahrheit der Leidenschaft und des Bedürfnisses, also alles, was auch unsere Zeit bewegt, in sich darstellen und vor unseren Augen eine sociale Tragödie aufführen, der es, weil sie echtmenschlich ist, an komischen Beigaben natürlich nicht fehlen darf. Der versöhnende Eindruck dieser Tragödie ist ganz das Werk des Dichters, denn aus der von ihm behandelten Sage in ihrer Ursprünglichkeit starren uns verwundende Dornen entgegen [1]). Gottfried hat diese Dornen ohne Zwang, bloß durch den Zauber seiner Herzensmilde und seiner lauteren Phantasie in Rosen verwandelt und sogar über die finsterste Partie seines Werkes, über die Stelle, wo Isolde aus Mißtrauen die treue Brangäne ermorden lassen will, einen sanften Lichtschimmer verbreitet. Es zeigt in diesem Werk auch der Umstand den großen Meister auf, daß der Dichter seine sämmtlichen Personen, selbst die untergeordnetsten, mit der nämlichen Aufmerksamkeit behandelt, daß alle Theile seiner Dichtung, die wichtigsten, wie die scheinbar geringfügigsten, mit der gleichen Begeisterung, Rundung und Vollendung geschrieben sind. Da ist kein Wort zu viel und keines zu wenig und sogenannte schöne und glänzende Stellen gibt es da keine, denn das ganze Werke ist eine Schönheit, ein Glanz. Höchstens könnte man die Schilderung des Liebelebens Tristans und Isolde's in der Wildniß und in der Minnegrotte als Krone des Gedichtes bezeichnen. Ich wüßte dieser von Innigkeit und Anmuth überströmenden Schilderung im ganzen Reiche der Poesie nur etwa die Minnegespräche Schionatulanders, Sigune's und Herzeleide's in Wolframs Titurel, die Gartenscene in Shakspeare's Romeo und Julia, die Gartenscene zwischen Faust und Gretchen, die Gartenscene zwischen Alexis und Dora, den nächtlichen Heimgang von Hermann und Dorothea und endlich den 3. Akt von Grillparzers Tragödie „Des Meeres und der Liebe Wellen" an die Seite zu stellen.

In Hartmann, Wolfram, und Gottfried hatte die höfische Epik ihren Gipfelpunkt erreicht. Die Nachlüthe derselben hat zwar viele Dichter auf-

[1]) Vgl. E. Lobedanz: Das französische Element in Gottfrieds Tristan, 1878.

zuweisen, aber keinen von großer Bedeutung. Im Geiste Hartmanns verfaßte Wirnt von Grafenberg sein dem Artussagenkreis angehöriges Gedicht „Wigalois oder der Ritter mit dem Rade“ (Ausgabe von Beneke), ohne sein Vorbild zu erreichen. Noch weit schwächer sind „Wigamur oder der Ritter mit dem Adler“ und Konrads von Stoffel „Gauriel von Montabel“. In einem cyklischen Gedichte, betitelt „Der Aventiure Krone“, faßte dann Heinrich von dem Türlin (um 1220) die Artussagen geistlos zusammen. Aus Gottfrieds Nachahmern ist hervorzuheben Konrad Flecke, der die schöne, in unserer Zeit wieder von Rückert behandelte Sage von „Flos und Blankflos“ seines Meisters nicht unwürdig bearbeitet (gedr. in Müllers Samml.) und gewissermaßen ein Gegenstück zu Tristan und Isolde geliefert hat. Der fruchtbare Minnesänger Konrad von Wirzburg (st. 1287 zu Basel) spann in Anlehnung an Heinrich von Veldeke die Sage vom Trojanerkrieg zu einem riesenhaften Gedicht aus, das 60,000 Verse enthält (theilw. gedruckt in Müllers Samml.), und pflegte fleißig das Feld der Legende („Alexius“ Ausg. von Haupt, „Sylvester“ Ausg. v. W. Grimm), des geistlichen Panegyrikus („Die goldene Schmiede“ Ausg. v. W. Grimm) und der gereimten Novelle („Kaiser Otto mit dem Bart“ Ausg. v. Hahn, „Der Schwanenritter“ gedr. i. d. altd. Wäldern d. Gebr. Grimm, „Die Märe von der Minne,“ u. s. w.). Rudolf von Ems leitete mit seinen Gedichten „Alexander“ und „Die Weltchronik“ von der Ritterepopöe zur Chronik über, dichtete einen „Wilhelm von Orleans“, dann die legendenhafte Novelle „Der gute Gerhard“ und schlug, wie zur Buße, für seine höfischen Dichtersünden, in seiner Legende „Barlaam und Josaphat“ (Ausg. von Pfeiffer) eine noch frommere Weise an. Neben der Legende, welche Hugo von Langenstein durch seine „Martina“, Reinbot von Durne durch seinen „Georg“ und andere durch anderes bereicherten, machte sich allmälig in der Kunstpoesie besonders die kleinere poetische Erzählung geltend und zwar mit schwankhafter Hervorkehrung des Lebens und der Sitten der unteren Stände. Eine solche Volksnovelle ist „Der Pfaff Amis“ (Ausg. v. Beneke), welche um 1230 ein österreichischer, unter dem Namen der Stricker bekannter Dichter verfaßte. Hier klingt schon jener derbrealistische Ton an, wie er mit dem 14. Jahrhundert in unserer Ritterdichtung immer lauter und lauter und endlich ganz roh schreiend wurde in den aus Frankreich durch Flandern nach Deutschland herübergewanderten Dichtungen aus dem karlingischen Sagenkreis, „Ogier“, „Reinald oder die Haimonskinder“ und „Malagis“, die wir in Uebersetzungen finden, welche wohl kaum über das 15. Jahrhundert hinaufreichen. Der Stil dieser Werke ist weit mehr niederländisch-burlesk als höfisch und sie dokumentiren den veränderten Geschmack der Zeit, insofern in ihnen das Ritterthum schon vor andern Erscheinungen auf der Bühne des Lebens in

den Hintergrund tritt. Im Malagis überragt z. B. der Narr Spiet den Helden ganz entschieden. Die höfische Epik, als ein Produkt des aus der Fremde gekommenen Ritterthums, mußte überhaupt mit dem Glanze des letzteren zugleich erbleichen. Der hellen hohenstaufischen Periode folgte ein düsterer Zeitraum allgemeiner Verwirrung, in welcher Landfriedensbruch, Faustrecht, Raub, Mord und zügellose Verwilderung des Adels und der Geistlichkeit üppig wucherten. Die rege Theilnahme an der fröhlichen Kunst erlosch. Erst begann den Dichtern der Athem auszugehen zu so großartigen Schöpfungen wie der Parzival und der Tristan sind, und man begnügte sich mit kleineren Erzählungen, mit Novellen, die rasch zum Schwanke herabsanken [1]). Zugleich kam die Legende, von welcher aus die höfische Epik, wie wir gesehen, im 12. Jahrhundert zu ihrer Blüthe vorgeschritten war, wieder zu Ansehen, weil fromme Gemüther gegen die traurigen Zustände der Gegenwart in religiösen Vorstellungen Schutz und Abwehr fanden. Nüchternere Geister suchten sich bei der Zerstörung der romantischen Illusionen durch die Entartung des Ritterthums dadurch zu helfen, daß sie die Betrachtung der Wirklichkeit in den Bereich der Kunst zogen, und so entstand unter dem Einfluß der niederländischen Historienreimer, eines Maerlant, Heelu, Velthem u. a. gegenüber der Legende die historische Reimchronik. In der Nachbarschaft der Niederlande wurden in niederdeutscher Mundart die ersten Werke dieser Art geschrieben, wie die gandersheimer Chronik des Pfaffen Eberhard, die Chronik der Fürsten von Braunschweig, die kölner Chronik von Meister Gottfried Hagen. Etwas weniger trocken und mehr romantisch als diese Reimwerke sind die livländische Chronik von Ditleb von Alpeke und die Deutschordens-Chronik von Nikolaus von Jeroschin. Ottokar von Horneck suchte in seiner von 1250—1309 reichenden Chronik von Oestreich und Steiermark den ritterlichen Ton zu halten, jedoch vergebens. Die Wiederkäuung von Stoffen der Artus- und Karlssage, wie sie bis spät ins 15. Jahrhundert hinein durch Ulrich

[1]) Die reichste Sammlung mittelalterlich-deutscher Schwankdichtung bieten F. v. d. Hagens „Gesammtabenteuer", hundert altdeutsche Erzählungen, Ritter- und Pfaffenmären u. s. f., 3 Bde. 1850, und Laßbergs Liedersal, 4 Bde. 1846. Beide Sammelwerke thun drastisch dar, wie brutal, roh und lüderlich es in der „guten, alten frommen Zeit" hergegangen. Man kann sich hiervon unwidersprechlich überzeugen, wenn man beispielsweise in der hagen'schen Sammlung sich diese gereimten Novellen und Schwänke ansieht: — Bd. I. „Alten Weibes List" (S. 189), „Die halbe Birne" (S. 207), „Die Heidin" (S. 383), „Der Gürtel" (S. 449). Bd. II. „Das Häselein (S. 1), „Der Sperber" (S. 19), „Die Teufelsacht" (S. 123), „Das warme Almosen" (S. 241), „Weiberlist" (S. 261), „Das heiße Eisen" (S. 369). Bd. III. „Der weiße Rosendorn" (S. 17), „Irregang und Girregar" (S. 37), „Minnedurst" (S. 93), „Das Rädlein" (S. 105). Im 3. Bande findet sich auch (S. 271—335) der „Helmbrecht" von Wernher dem Gartener, diese sittengeschichtlich so höchst wichtige und merkwürdige mittelalterlich-deutsche Dorfgeschichte.

Fürterer, Johann von Soest u. a. getrieben wurde, ist ganz ungenießbar und noch später, zur Zeit des Kaisers Maximilian I., der bekanntlich seine beste Kraft und Zeit an die unmögliche Restauration des Ritterthums vergeudete, verlief sich das höfische Epos in die trostlos langweilige Oede des allegorischen Ritterromans. Wir sehen dies an dem nach des Kaisers Entwürfen von Marx Treizsauerwein ausgeführten „Weißkunig" und dem gleichfalls nach Maximilians Angaben von Melchior Pfinzing gereimten „Theuerdank" [1]). Vers und Reim der Ritterdichtung begannen sich vom 15. Jahrhundert an in die Prosa aufzulösen. Aus diesem Processe gingen die ritterlichen Prosaromane hervor, welche sich dann später zu den Volksbüchern verkürzten, wie sie unserem Volke seit Jahrhunderten die Geschichten von der Magelone, Melusine, Griseldis, Genovefa, vom Lanzelot, Tristan, Oktavian, Fortunat und, mit Herbeiziehung der Sagenkreise des volksmäßigen Epos und anderer älterer oder späterer einheimischer und fremder Sagen, die Geschichten vom hörnenen Sigfrid, vom Herzog Ernst, vom Ritter von Staufenberg, von Robert dem Teufel, vom Doktor Faust u. s. f. erzählen (vgl. J. Görres: Die deutschen Volksbücher; und K. Simrock: Die deutschen Volksbücher, in ihrer ursprünglichen Echtheit wieder hergestellt, 13 Bde. 1845—67).

Zugleich mit dem höfischen Kunstepos war die ritterliche Lyrik zur Ausbildung gelangt, von ihrem Grundton, der Minne (von dem althochdeutschen Wort meinan, meinen, gedenken, erinnern, lieben), die Bezeichnung Minnegesang entlehnend und in den Reihen ihrer Pfleger Fürsten zählend, wie Kaiser Heinrich VI., Konradin von Schwaben, Herzog Heinrich von Breslau, Markgraf Heinrich von Meißen, Markgraf Otto von Brandenburg und Herzog Johann von Brabant. Dieser auf Verherrlichung der Frauen, auf Uebung höfischer Zucht und Standessitte, auf Pflege des religiösen Gefühls gerichteten Lyrik, welche als wesentliches Zugehör des ritterlichen Lebens ein sittigendes Bildungselement für das Mittelalter wurde, kommt ohne Frage ein Ehrenplatz in der deutschen Kulturgeschichte zu. Allein man darf sich denn doch offen gestehen, daß der ästhetische Ertrag dieses „frauenhaften" Gesanges im Ganzen ein geringer ist. Unwillkürlich drängt sich einem die Vergleichung unserer Minnesänger mit den provenzalischen Troubadours auf und Gervinus ist nur zu loben, daß er es (I. 315 fg.)

[1]) „Theuerdank", herausgeg. von K. Haltaus, 1836. „Tewrdank, sagt Pfinzing, bedeutet den loblichen Fürsten und Kaiser Maximilian Erzherzog von Oesterreich und Burgund, und ist darum Tewrdank genannt, das Er von jugent auf all sein gedankhen nach tewrlichen sachen gericht," d. h. nach kühnen abenteuerlichen und ruhmvollen Thaten. — Den Inhalt bildet die Heiratsgeschichte des Helden Theuerdank (Maximilians) mit der schönen, edlen und reichen Erenreich (Maria von Burgund), welche Heirat erst nach Bestehung von allerlei Fährlichkeiten und Abenteuern vor sich gehen kann.

ungescheut ausgesprochen hat, wie sehr jene hinter diese zurücktreten. Die mannhafte, oppositionelle Tendenz, welche die Lieder der Troubadours schwellt, die herrliche Kampflust eines Bertran de Born, den gegen Rom und das Pfaffenthum heiß lodernden Zorn eines Peire Kardinal, jauchzende Freiheitsliebe und stolze Thatkraft, die tosende Freude an Waffenspiel und Gelagen, alle diese Kennzeichen eines kräftigen Männergeschlechtes, wird man bei den Minnesängern, den einzigen Walther und auch den nur beziehungsweise ausgenommen, vergeblich suchen und höchst widerwärtig muß uns ihr Fürstendienern, ihr Almosenheischen berühren, welches so viel Bettelhaftes in die Minnesängerei brachte. Aus ihrer engbegränzten, fraulichsanften, deutschsentimentalen Sphäre heraus haben die Minnesänger Lieder gesungen, welche vermöge ihrer Innigkeit noch jetzt auf jugendlich empfängliche Herzen ihre Wirkung nicht verfehlen mögen; allein für reifere Gemüther muß dieses ewige Singen vom Gehen des Winters und Kommen des Frühlings, dies eintönige, meist abstrakte Sagen von der Minne Freud' und Leid zuletzt nothwendigerweise langweilig werden. Die Form der Minnesänger, welche in „Leiche" (Lais, einfache Reimpaare ohne Strophen) und in „Lieder" mit Strophen und vielfachen Reimverschlingungen zerfiel, ist zumeist eine sehr kunstreiche, aber es birgt sich hinter derselben leider nur allzu häufig die größte Gedankenarmuth. In den ältesten Liedern, welche der Kodex der Minnesänger aufzuweisen hat, in den Liedern des von Kürenberg, Dietmar von Eist und Walram von Gresten, herrscht noch volksmäßige Einfachheit[2]). Als der Urheber des eigentlichen Minnegesangs, d. h. als der erste Dichter, welcher die höfische Bildung der Zeit, die feineren Formen, die künstlicheren Reim- und Strophenarten in Deutschland einführte, wird von den spätern Minnesängern allgemein Heinrich von Veldeke anerkannt, dessen Lieder wahrscheinlich noch vor 1190 entstanden sind[3]). An ihn schließen sich von berühmten Pflegern des eigentlichen feinen höfischen Tones an Friedrich von Husen, Heinrich von Rucke, Heinrich von Morungen, Hartmann von Aue, Reinmar der Alte, Wolfram von Eschenbach, Otto von Bodenlaube, Ulrich von Singenberg; weiterhin noch vor oder in der Mitte des 13. Jahrhunderts Christian von Hamle, Gottfried von Nifen, Burkhart von Hohenfels, Rudolf von Rothenburg, Heinrich von Sax, Ulrich von Winterstetten, Hildebord von Schwangau, Walther von Metz, Reinmann von Brennenberg, Konrad Schenk von Landeck. Allen diesen steht weit voran Walther von der Vogelweide[3]). Er gehört, wahrscheinlich bald nach 1230 gestorben und einer

[1]) Zu vgl. W. Scherer: Die Anfänge des Minnegesanges („Deutsche Studien", II).

[2]) »Er inphete daz erste ris in tiutescher zungen.« Gottfried von Straßburg.

[3]) Ausgabe seiner Lieder von Lachmann, Neuhochdeutschung von Koch, von Simrock und von Schröter. Eine handliche Ausgabe mit Einleitung und Erläuterungen lieferte

Sage nach zu Würzburg begraben, einestheils noch der glänzendsten Zeit der schwäbischen Lyrik an, anderntheils reichen seine Lieder hinunter in den Uebergang dieser Dichtungsweise in die Didaktik, welcher sich gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts hin bewerkstelligte. „Der Nachtigallen sind viele," sagt Gottfried von Straßburg an der berühmten Stelle seines Gedichts, wo er von seinen dichtenden Zeitgenossen redet, „wer aber soll der ganzen lieben Schar Leitfraue und Meisterin sein? Ich kenne sie wohl, es ist die von der Vogelweide. Hei, was die über die Haide mit hoher Stimme klinget! was Wunder sie uns bringet! wie fein sie organiret, ihr Singen moduliret! Die weiß wohl, wo sie suchen soll der Minne Melodieen." Auch Walther singt von Liebe, auch er preis't den Lenz und huldigt den Frauen, auch er ist fromm; allein zugleich dichtet er als mannhafter Denker und hellsehender Patriot gramschwere Lieder über den Untergang deutscher Größe und Tugend und straft in zornvollen Worten die Verderbniß des Papstthums und der Klerisei, wie die Erbärmlichkeit der Fürsten [1]). Eigenthümlich und im Gegensatze zu der eintönigen und überstiegenen Minnesubtilität recht erfreulich gestaltete sich der Minnegesang in den Liedern der beiden meist in Oestreich weilenden und singenden Baiern Nithart und Tanhuser, die sich mit Vorliebe in bäuerischen Kreisen bewegten und die dortigen Vorkommnisse in

---

Pfeiffer, 1864 („Deutsche Klassiker des Mittelalters", Bd. 1). Das „Leben Walthers v. d. Vogelweide" schrieb R. Menzel, 1865; allein wir wissen von diesem Leben eben nicht viel. Vgl. auch: „Walther v. d. V." geschildert von L. Uhland, 1812, „Leben und Dichten Walthers" von K. Lukä, 1868, „Walther v. d. V. in Oestreich" von E. J. Wackernell, 1877, „Die gesammte Literatur Walthers v. d. V." von W. Leo, 1880.

[1]) Wenn ich Walthern mit Vorsatz den Ehrentitel eines Patrioten gegeben, so rechtfertigt er, ganz abgesehen von der durchgängig patriotischen Färbung seiner Gedichte, denselben schon durch die zwei schönen Strophen:

»Ich han lande vil gesehen
unde nam der besten gerne war:
übel müeze mir geschehen,
künde ich ie min herze bringen dar
daz im wol gevallen
wolde fremeder site,
nu waz hulfe mich, ob ich unrehte strite?
tiutschiu zuht gat vor in allen.

Tiutsche man sind wol gezogen,
rehte als engel sint diu wip getan.
swer si schildet, derst betrogen:
ich enkan sin anders niht verstan.
tugend und reine minne,
swer diu suochen wil,
der sol komen in unser lant: da ist wünne vil
lange müeze ich leben dar inne.«

derbrealiſtiſchen Liedern darlegten. Auch in den Liedern der beiden Schweizer Steinmar und Hadloub zeigt ſich ſchon deutlich der Verfall der höfiſchen Minnedichtung, indem ſie die parodiſtiſche Seite derſelben hervorkehren und einen burleſk-realiſtiſchen Ton hineinbringen, der ſchon manches von dem Charakter des ſpäteren Volksliedes an ſich hat. Die wunderliche Verſchnörkelung, in welche Minnedienſt und Minnegeſang um die Mitte des 13. Jahrhunderts gerathen waren, zeigt uns der „Frauendienſt“ (Ausg. v. Lachmann, neudeutſch von Tieck) des Ulrich von Lichtenſtein, der ſeine Romantik nicht nur im Liede, ſondern auch im Leben geltend zu machen ſuchte und dabei Erfahrungen machte, welche an die des edlen Ritters aus der Mancha lebhaft erinnern[1]). In ſeinem „Frauenbuch“ klagt derſelbe Dichter über den Verfall der Sitte und Zucht unter den Männern und Frauen ſeiner Zeit und leitet ſo zu der jetzt aufkommenden gnomiſchen Dichtung hinüber, welche übrigens ein Meiſter Spervogel ſchon im 12. Jahrhundert geübt hatte und die in der zweiten Periode des Minnegeſangs in überkünſtelten Formen geübt wurde von Konrad von Wirzburg, Reinmar von Zweter, Friedrich von Suonenberg, Konrad Marner, Rumeland (Raumsland), dem Doktor Heinrich von Meißen, genannt „Frauenlob“, und dem Schmied Barthel Regenbogen[2]). Dem Kreiſe dieſer Gattung gehört auch das dem mythiſchen Klingſor, dem ebenfalls mythiſchen Ofterdingen, dem Walther v. d. V. und Wolfram von Eſchenbach in den Mund gelegte Streitgedicht an, das, die räthſelſüchtige Schulfuchſerei höfiſcher Gelehrſamkeit aufzeigend, aus dem Ende des 13. Jahrhunderts ſtammt und an das ſich die Sängermythe von dem Wartburgkrieg knüpft, in welchem die genannten Dichter um den Preis ihres Lebens wettgeſungen haben ſollen (»Der Sängerkriec uf Wartburc«, herausgegeben von Ettmüller — Der Wartburgkrieg, Text und Ueberſetzung, von Simrock. Vgl. Plötz: Ueber den Sängerkrieg auf der Wartburg). Zu Ende des 14. und im 15. Jahrhundert erlebte in den Liedern Hugo's von Montfort und Oſwalds von Wolkenſtein (Ausg. ſ. L. v. Weber) die ritter-

[1]) Ich habe die Abenteuer dieſes deutſchen Don Quijote auf Grund ſeines „Frauendienſtes“ geſchildert in meiner „Deutſchen Kultur- und Sittengeſchichte“, 7. Aufl. (1879), S. 115 fg.

[2]) Es macht einen eigenthümlichen Eindruck, dieſen Proletarier ſeine Stimme in den Chorus der zuletzt genannten gelehrten höfiſchen Poeten miſchen zu hören, welchen er übrigens an Gemüth und Verſtand überlegen iſt. Rührend einfach ſind die Worte, womit er ſich einführte:

»Ich Regenboge
ich was ein smit,
uf hertem anehoz
gewan gar kümberlich mein brot,
armuot hat mich besezzen.«

liche Lyrik eine Nachblüthe, gleichsam einen Altweibersommer. Beider Zeitgenosse Muskatblüt sang zwar auch noch an den Höfen, wurde aber mit seiner bürgerlichen Manier mehr für den Meistergesang Muster und Vorbild. Für die Produkte des späteren Minnegesangs ist das von der Augsburgerin Klara Hätzlerin zusammengestellte Liederbuch aus den Jahren 1470—71 ein Kodex geworden [1]).

Wie ich oben angedeutet habe, nahm der Minnegesang schon frühzeitig didaktische Elemente in sich auf, weil verständige und wohlmeinende Männer gegen die in der höfischen Kunst allmälig einreißende Lüge und Unsittlichkeit, gegen die Minnelüderlichkeit einerseits und gegen die sich spreizende hohle Gelehrsamkeit andererseits in Opposition traten. Die bedeutendste Anregung zur Didaktik hat wohl Walther gegeben. Ihre tüchtigsten Erzeugnisse sind der „Welsche Gast" des Thomasin Zerklar (Tirkler) aus dem Friaul (gedichtet zw. 1215—16), gegen die Ueberschwänglichkeiten der ritterlichen Romantik gerichtet, ferner die 1229 verfasste „Bescheidenheit" (Bescheidwissen, richtige Beurtheilung der Dinge, Ausg. v. W. Grimm) des Freidank, unter welchem Namen einige Walthern verborgen glaubten; dann der „Renner" (Ausg. d. Bamb. hist. Ver.) des Hugo von Trimberg, welches Buch seinen Namen daher hat, daß es, wie der Verfasser (er war zw. 1260—1309 Rektor des Kollegiatstiftes zu Bamberg) will, als ein rasches Roß durch alle Länder rennen soll; endlich die treffliche Sprüchesammlung, welche, unter dem Namen des Winsbecke und der Winsbeckin auf uns gekommen, Sprüche und Ermahnungen eines Vaters an seinen Sohn und einer Mutter an ihre Tochter enthält [2]). „Moralische Lehrgedichte im heutigen Sinne des

---

[1]) Ausg. von K. Haltaus, 1840. Man wähnte früher, die Klara Hätzlerin sei eine Nonne gewesen, hat aber Mühe, zu glauben, daß ein Liederbuch, welches so kolossale Schamlosigkeiten enthält (z. B. S. 68, 73, 75, 76), von einer Frau zusammengetragen sein könne. Im 14. Jahrhundert ließ der Züricher Rüdeger von Manesse die Gedichte von 136 Minnesängern sammeln und abschreiben. Dieser manesse'sche Minnesängerkodex befindet sich jetzt auf der französischen Staatsbibliothek zu Paris. Die bis jetzt vollständigste Sammlung von Liedern der Minnesänger hat von der Hagen (Leipzig 1838, Bd. 1—4) herausgegeben. Neudeutsch hat Tieck („Minnesänger aus dem schwäb. Zeitalter") Minnelieder bearbeitet, jedoch sehr ungenügend. Besser trafen es Rückert mit seiner minnesängerlichen Blumenlese (Ged. Bd. 4. S. 343 ff.), Simrock mit seiner Neuhochdeutschung der „Lieder und Sprüche der Minnesänger", und Ströse mit seinen Uebertragungen „Deutsche Minnelieder"), 1877, und „Altes Gold", Sprüche der Minnesänger, 1878.

[2]) Viele Sprüche des Winsbecke kommen dem Besten gleich, was die ritterliche Kunst geleistet. Wie schön spricht er z. B. über den Frauendienst:

»Sun, wiltu zieren dinen lip,
so daz er si unfuoge gram,
so minne und ere guotiu wip:
ir tugent uns ie von sorgen nam
si sint der wünnebernde stam,

Wortes, urtheilt Koberſtein, darf man ſich unter dieſen Werken nicht vorſtellen; im allgemeinen beſprechen ſie, jedes in eigenthümlicher, mehr oder minder freier Weiſe, die Verhältniſſe und Erſcheinungen des geiſtlichen, ſittlichen und leiblichen Lebens in ihrer Vielgeſtaltigkeit, handeln von Tugenden und Laſtern, von Weisheit und Thorheit, theils die allgemeine Menſchennatur, theils die Eigenthümlichkeiten einzelner Völker, Geſchlechter und Stände oder die großen öffentlichen Angelegenheiten des Tages dabei berückſichtigend, und knüpfen daran Lehren, Ermahnungen und Warnungen, die ſowohl die Sicherung des Seelenheils der Menſchen als die Förderung ihrer irdiſchen Wohlfahrt und die Sittigung ihres wechſelſeitigen Verkehrs bezwecken." Einen bald ſehr beliebten didaktiſchen Wirkungskreis wußte ſich die Fabel zu verſchaffen, welche in Deutſchland zuerſt als Untergattung des ſogenannten „Beiſpiels (Biſpel)" erſcheint. Das Beiſpiel wurde frühzeitig als ein Theil der höfiſchen Literatur angebaut und begriff in ſich Schwänke, Fabliaux, Novellen, Thiermärchen und allerlei Geſchichten aus dem Alltagsleben. Eine ſolche Beiſpielſammlung iſt die „Welt" des Stricker (um 1230) und von dem in Proſa und Vers ſich immer erweiternden Kreiſe dieſer Gattung legen das (um 1337) durch Konrad von Ammenhuſen aus dem Latein übertragene „Schachzabelbuch", die von Hanns dem Büheler 1412 poetiſch bearbeitete Geſchichte der ſieben weiſen Meiſter und vor allem die »Gesta Romanorum« Zeugniß ab [1]). Aus dem Wirr-

---

da von wir alle sin geboren:
er hat niht zuht, noch rehter scham,
der daz erkennet niht an in, —
er muoz der toren einer wesen,
und het er Salomones sin.
Sun, si sint wünneberndez lieht
an eren und an werdekeit
der werlte, an eren zuoversiht;
ni wiser man daz widerstreit.
ir name der eren krone treiht,
diu ist gemezzen und geworht
mit tugenden vollic und breit:
genade Got an uns begie,
do er im engel dort geschuof,
daz er si uns gap für engel hie.«

[1]) In den römiſchen Geſten und in den zu Volksbüchern in Proſa umgewandelten britiſchen und fränkiſchen Sagen muß man auch die Anfänge der deutſchen Novelliſtik ſuchen. Auf die Entwickelung derſelben wirkten von auswärts ein der ſpaniſche Amadis, die italiſchen Novelliſten und der berühmte lateiniſche Roman des Aeneas Sylvius (nachm. Papſt Pius II.), betitelt „Euryalus und Lukretia", welchen der eſſlinger Stadtſchreiber Niklaus von Wyle 1462 überſetzte. Neben ihm waren Albrecht von Eyb aus Würzburg und Heinrich Steinhöwel aus Ulm durch Uebertragung und Bearbeitung von Schriftwerken der Italiener für Ausbildung der ſchönen Proſa thätig.

warr der Beispiele losgelöst und selbstständiger tritt die Fabel zuerst auf in dem „Edelstein" (Ausg. v. Beneke) des berner Predigermönchs Ulrich Boner (um 1324—49), ein Fabelwerk, das in einfach gehaltenem Vortrag einen reichen Schatz von weisen und eindringlichen Lehren enthält. Ins theologische, allegorisch-mystische Gebiet greift die Lehrdichtung hinüber in der Legendensammlung des Hermann von Fritzlar (1343), in dem „Buch der Maide" des Heinrich von Müglen (l. z. Z. Karls IV.) und Aehnlichem. An den Oestreicher Stricker lehnte sich sein Landsmann Seifried Helbing mit seinem „Lucidarius", einer Reihe moralisirender Gedichte, und gegen das Ende des 14. Jahrhunderts hin parodirte Heinrich der Teichner in seinen Spruchgedichten das Ritterwesen, während sein Zeitgenosse, der Wappensänger Peter Suchenwirt, dasselbe in Ehren zu halten suchte. Dies that auch Michael Beheim (geb. 1421), der mit seinen plumpen und rohen Sprüchen und Kunden von den Helden der entschwundenen Romantik kläglich an den Höfen umherbettelte, wogegen der Wappendichter Hanns Rosenblüt (um 1430—60) das Ritterthum ganz fahren ließ und in bürgerlich lustiger Manier Priameln, Weinsegen und Schwänke dichtete. Ganz wunderlich sind Hadamars von Laber (um 1450) Allegorie von „der Minne Jagd" und Hermanns von Sachsenheim (st. 1458) romantisch-allegorisch-didaktisches Gedicht „Die Mohrin".

Wir haben die höfische Lyrik und Didaktik bis zu ihrem Ausgange, den Minnegesang bis zu seinem Uebergang in den Meistergesang verfolgt und fügen nun, was über den letzten zu sagen ist, gerade noch hier an. Der Meistergesang (vgl. Wagenseil: „Von der Meisters. holdseliger Kunst", und J. Grimm: „Ueber den altd. Meistergesang.") ist das Produkt einer Zeit, wo Pflege und Genuß geistigen Lebens, wo die Bildung von den Schlössern der Fürsten und den Burgen des Adels in die Ringmauern der frisch und fröhlich aufblühenden Städte übergegangen und an die Stelle des entarteten Ritterthums als Träger der Kultur und folglich auch der nationalliterarischen Offenbarung derselben das Bürgerthum getreten war. Auf die ritterliche Phantastik folgte mit dem 15. Jahrhundert die bürgerliche Verständigkeit. Die Manier, womit sie die Liederkunst in den Meistersängerschulen trieb, hatte freilich viel prosaisch Handwerksmäßiges an sich und der Kunstwerth der Meistersängerei ist überhaupt sehr gering anzuschlagen; indessen hat diese ehrsame Bürgerlichkeit in ihrem Kreise doch manchen Keim der Bildung gepflanzt und gepflegt und es lässt sich ihren oft höchst wunderlichen Auslassungen eine gewisse andächtig gemüthliche Hingebung an den Gegenstand, eine gewisse Wärme des Gefühls nicht absprechen. Muster und Vorbilder für den Meistergesang wurden die spätern (gnomischen) Minnesänger, ein Reinmar von Zweter, Frauenlob, Regenbogen, Muskatblüt. Damit ist der Inhalt des Meistergesangs schon angegeben. Er war lyrisch ausgezierte

Spruchpoeſie, die ſich in den bodenloſen Sand der ſcholaſtiſchen Dogmatik verlor und ſpäter Bibelthum und lutheriſche Orthodoxie zur Richtſchnur nahm. Der Geiſt der Meiſterſängerei war alſo ein weſentlich religiöſer. Die erſte Innung bürgerlicher Sänger ſoll Frauenlob zu Mainz geſtiftet haben. Eine alte Tradition verlegt den Urſprung des Meiſtergeſangs gar in die Zeit Otto's I., in das Jahr 962 zurück. Die älteſte, bekannt gewordene „Tabulatur" iſt die der Meiſterſängerſchule von Straßburg vom Jahre 1493. Tabulatur nämlich hieß das Geſetzbuch, worin die Satzungen der Proſodie, Metrik und Rhetorik enthalten waren. Die Versarten hießen in dieſer Poetik „Gebäude", die Melodieen „Töne" oder „Weiſen". Wie ſpieleriſch hierin verfahren wurde, zeigen ſchon die wunderlichen Bezeichnungen dieſer Töne und Weiſen (des Regenbogen güldner Ton, des Müglen langer Ton, der blaue und rothe Ton, die Gelbveigleinweis, die geſtreift Safranblümleinweis, die gelb Löwenhautweis, die verſchloſſene Helmweis, die kurze Affenweis, die fett Dachsweis, u. dgl. m.). Das für den Geſang beſtimmte Lied war ſtrophiſch gebaut, doch ſo, daß der zu Grunde liegende Strophenbau der Minneſänger ganz unmäßig (bis zu einhundert Reimen auf die Strophe) ausgedehnt wurde, und hieß „Bar". Die Strophen des Bar hießen „Geſätze" und beſtanden aus zwei Abſätzen oder „Stollen", an welche ſich der „Abgeſang" mit eigener Melodie anſchloß. Wem die Tabulatur noch nicht geläufig war, hieß Schüler; wer ſie kannte, Schulfreund; wer einige Töne zu ſingen vermochte, Singer; wer nach fremden Tönen Lieder machte, Dichter; wer einen neuen Ton erfand, Meiſter. Seit Karl IV. die Meiſterſänger mit Korporationsrechten und Freibriefen begabt hatte (1378), mehrten ſich die Singſchulen in den Städten ungemein. Tonangebend wurden und blieben die Meiſterſängerinnungen der Reichsſtädte Mainz, Frankfurt, Straßburg, Nürnberg, Regensburg, Augsburg, Ulm. Aus dem Süden Deutſchlands verbreiteten ſie ſich im Oſten bis Breslau, im Norden bis Danzig hinauf. Bald thaten ſich in einer Stadt die Meiſter eines einzigen Handwerks, bald in einer anderen die geſangkundigen Meiſter verſchiedener Handwerke zu einer Sängerzunft zuſammen. An den Sonntagsnachmittagen wurde auf dem Rathhauſe oder in der Kirche „Schule geſungen". Meiſter, Dichter, Sänger, Schüler und Schulfreunde waren da verſammelt, die löbliche Bürgerſchaft, Männer und Frauen als Zuhörerſchaft gegenwärtig. Das ſogenannte „Gemerk" oder die Vorſteherſchaft, beſtehend aus dem Büchſenmeiſter, Schlüſſelmeiſter, Merkmeiſter und Kronenmeiſter, leitete die Uebungen. Dem Merkmeiſter ſtanden die „Merker" (d. h. Liederrichter, Kritiker) in dem Geſchäfte bei, die Fehler der vorgetragenen Stücke anzumerken, das Urtheil über die Sänger zu ſprechen und denſelben die Preiſe zuzuerkennen. Der erſte Preis beſtand in einem aus Goldblech geſchlagenen Bilde des Königs David (König-Davids-Harfen-Preis), die übrigen aus kleinen Kränzen von

Gold- und Silberblech. Der Meistergesang war am lebendigsten im 16. Jahrhundert, er überdauerte die Stürme des dreißigjährigen Kriegs und währte bis tief in's 18. Jahrhundert hinein. Die letzte Singschule wurde um 1770 zu Nürnberg gehalten, aber zu Ulm übergaben erst 1839 die letzten Nachzügler des Meistersanges ihre Tabulatur und ihre Singbücher dem dortigen Liederkranz. Der fruchtbarste wie der bedeutendste aller Meistersänger ist Hanns Sachs, der treffliche nürnberger Schuster, von dem weiter unten noch die Rede sein wird.

Wir müssen uns aber jetzt in den Anfang des 13. Jahrhunderts zurückwenden, um, nachdem wir die Gestaltung der Kunstpoesie des deutschen Mittelalters in den Händen der Geistlichkeit, der Ritterschaft und des Bürgerthums betrachtet haben, den Gebilden unserer alten Volkspoesie Aufmerksamkeit zu widmen. Die deutsche Heldensage, deren einzelne Sagenkreise oben angegeben wurden, war in ihrer naturwüchsigen Entwickelung durch die Völkerwanderung unterbrochen, in ihrer volksmäßigen dichterischen Ausbildung erst durch die kirchlich-gelehrte Dichtung der Geistlichen, dann durch die höfische Ritterromantik gehemmt worden. In dem Gedächtniß des Volkes völlig erstickt wurde sie nie und wir müssen, um ihr plötzliches Wiederauftauchen zur Zeit der Blüthe der Romantik zu begreifen, nothwendig annehmen, daß die Ueberlieferungen einheimischer Heldensage dem fremdromantischen Geschmacke der höheren Stände zum Trotz in den unteren Ständen voll Pietät von einer Generation auf die andere fortgepflanzt worden seien. Diese mündliche Ueberlieferung war die Quelle, aus welcher im 12. und 13. Jahrhundert fahrende Volkssänger schöpften, deren kunstlose, auf Märkten, unter den Dorflinden und in Herbergen zum Preise der altnationalen Könige und Helden angestimmte Lieder allmälig wohl auch auf Burgen und Schlössern neben den fremdländischen „Leichen" und Mären Eingang fanden.

Die geschichtliche Grundlage dieser volksmäßigen Epik ist hauptsächlich die Zeit der Völkerwanderung, deren kolossale Umwälzungen nach Jahrhunderten noch in der Erinnerung des Volkes fortwirkten. Auf dieser Grundlage, deren Mittelpunkt der Hunne Attila oder Etzel einnimmt, erhob sich unsere nationale Heldendichtung. Das Geschichtliche derselben wurde natürlich von der ruhelosen Einbildungskraft des Volkes und seiner Sänger in den Hintergrund gedrängt, die Wirklichkeit vom Wunder überwuchert. Das Wunderbare, welches nach und nach in die altnationalen Stoffe durch Einwirkung der Romantik eingegangen, scheint als wesentliches Zubehör der höfischen Dichtung die Beschäftigung der Kunstpoeten mit dem volksmäßigen Epos vermittelt zu haben. Sicher ist, daß zu Ende des 12. und zu Anfang des 13. Jahrhunderts höfisch gebildete Dichter der epischen Stoffe der Volkspoesie sich annahmen und die einzelnen Rhapsodieen der Volkssänger zusammenstellten und überarbeiteten. Demnach erhielten zu einer Zeit, wo

das höfiſche Ritterthum, das Liebäugeln mit der Fremde und die alles beherrſchende Frau Minne den Ton angaben, unſere altnationalen Heldenlieder aus den Kreiſen der Sigfrids- und Dietrichsſage ihre jetzige Geſtalt durch Bearbeiter, deren Namen unbekannt ſind und welche trotz allem erſichtlichen Eifer mit wenigen Ausnahmen ihrer Aufgabe lange nicht gewachſen waren und nur allzuviel von dem Geiſte ihrer Zeit in dieſe uralten Stoffe hineinlegten, ihre Urſprünglichkeit trübend, ihre volksmäßige Reinheit mit ungehörigen Zuthaten verſetzend, alles nach ihrem Sinne Anſtößige ausmerzend und das Ganze nach Kräften verchriſtlichend und romantiſirend, d. h. verderbend. Doch waren dieſe großartigen Stoffe ſo geſund und kraftvoll und mächtig, daß ihre urſprüngliche Färbung durch die ſpätere Uebermalung immer wieder durchſchimmerte und daß ſie auch in ihrer jetzigen Geſtalt ſich noch immer nach Inhalt und Form weſentlich von der höfiſchen Epik unterſcheiden, insbeſondere durch ihre objektive Haltung, welche zu der in den Kunſtepen überall hervortretenden Subjektivität der Dichter einen ſcharfen Gegenſatz bildet.

Unſer herrliches Nibelungenlied („Der Nibelunge Not"), dem der Ehrennamen des deutſchen Nationalepos in keiner Weiſe zu beſtreiten iſt, wurde um das Jahr 1200—1210 durch einen unbekannten oder wenigſtens nicht mit völliger Beſtimmtheit auszumittelnden Dichter in zwei großen Haupttheilen zu einem Ganzen zuſammengeſtellt und abgeſchloſſen, offenbar zu einer Zeit, wo die Sage noch vollkräftig im Volke lebte [1]). In ihm ſind der

---

[1]) Ausg. v. Lachmann, 3. A. 1851. Ausg. v. Schönhuth, 1834, 2. A. 1848. Ausg. v. Laßberg (Liederſal Bd. 4). Ausg. v. Vollmer 1843. Ausg. v. Zarncke 1856. Ausg. v. Holtzmann 1857. Ausg v. Bartſch 1866 und, vervollſt., 1880. Neuhochdeutſch v. Hinsberg, Büſching, Simrock, Follen (unvollendet), Pfizer, Marbach, Bürger, Bartſch. Die Nibelungen, eingeleitet (durch eine Geſchichte des Gedichts), in Proſa überſetzt und erläutert von J. Scherr, 1860. Vgl. Lachmann: Ueber die urſprüngliche Geſtalt der Nibelungen Noth (1816), und: Zu den Nibelungen und der Klage (1822). Mone: Einleitung in das Nibelungenlied (1818). Ettmüller: De Nibelungorum fabula (1831). Roſenkranz: Das Heldenbuch und die Nibelungen. Schönhuth: Die Nibelungenſage und das Nibelungenlied (1842). Schott: Geſchichte des Nibelungenliedes (deutſche Vierteljahrsſchr. 1843, II.). Müller: Ueber die Lieder der Nibelungen (1843). Holtzmann: Unterſuchungen über das Nibelungenlied (1854), und: Kampf um der Nibelunge Hort gegen Lachmanns Nachtreter (1855). Holtzmann iſt zu dieſem Reſultat gekommen: — „Es müſſen vier Perſonen angenommen werden, welche ſich nach und nach mit den Nibelungen beſchäftigt haben. Die erſte iſt Konrad, der Schreiber des Biſchofs Pilgrim; die zweite iſt der Dichter, durch welchen der Sachſenkrieg und vielleicht noch manches andere in unſer Epos gekommen iſt; die dritte iſt der Dichter der Klage und endlich die vierte derjenige, welcher um 1200 dem Werke ſeine jetzige Geſtalt gab." Vgl. über den literarhiſtor. Kampf um den Nibelungenhort meine angeführte Schrift (Einleitung); ferner Müllenhoff: Zur Geſchichte der Nibelunge Not. Moſler: Der Nibelunge Not — (in dieſen „Studien" wird der 1190 in Paläſtina gefallene Minneſänger Friedrich von Huſen als

burgundisch-niederrheinische, der ostgothische und der hunnische Sagenkreis zusammengeflossen. Die Umbildung ins Mythische, welche die Sigfridsage

---

Nibelungendichter ausfindig gemacht). Pfeiffer: Der Dichter der Nibelungen („Freie Forschung", S. 1 fg.) Pfeiffer stimmt Holtzmann zu, welcher schon früher (a. a. O. 134 fg.) auf einen der ältesten Minnesänger, den von Kürenberg, als auf den Dichter, Umdichter und Abschließer des Nibelungenliedes hingewiesen hatte. Zarncke: Zur Nibelungenfrage (1854). Bartsch: Untersuchungen über das Nibelungenlied (1865). Fischer: Nibelungenlied oder Nibelungenlieder (1859), Die Forschungen über das Nibelungenlied seit Lachmann (1874) und: Zur Kritik der Nibelungen (1879). Vollmöller: Kürenberg und die Nibelungen (1874). Raßmann: Die Niflungasage und das Nibelungenlied (1877). Wilmans: Beiträge zur Erklärung und Geschichte des Nibelungenliedes (1877). Hertz: Die Nibelungensage (1877). Bemerkenswerth endlich ist, was Marthe in einer Abhandlung über die russische Heldensage gelegentlich über die abschließende Gestaltung unseres Nationalepos sagt (in Gosche's „Jahrbuch für Literaturgeschichte." I. 177). — Inhalt: Wir werden zuerst in das Königshaus der Burgunden im alten Worms am Rhein geführt, sehen hier die drei Könige Gunther, Gernot und Giselher ihrer Mutter Ute und ihrer Schwester Kriemhild „in Treuen pflegen" und lernen ihre vornehmsten Vasallen und Mannen kennen, Hagen von Tronje, Volker, Dankwart und andere. Von hier bringt uns das Heldenlied auf die Burg Santen in Niederland, wo König Sigmund mit seiner Gemahlin Siglind, die Eltern Sigfrids, herrschen. In's männliche Alter getreten, zieht Sigfrid mit wenigen Gefährten nach Worms und bei seiner Ankunft daselbst rollt Hagen die heldenhafte Jugendzeit des Ankömmlings vor uns auf, indem er erzählt, wie Sigfrid einen nordischen Riesenstamm, die Nibelungen, sich unterwarf und sie und ihren Hort sich dienstbar machte. Sigfrid sieht Kriemhilde, liebt sie und wirbt um sie durch tapfere Thaten, die er zu Gunsten ihres Bruders Gunther verrichtet. Mit letzterem fährt er nach Isenland und gewinnt ihm durch List und Kühnheit die Königin dieses Landes, Brunhild, zur Frau. Nach Worms zurückgekehrt, vermählt er sich mit Kriemhild. Nun aber entspinnt sich zwischen dieser und ihrer Schwägerin ein verderblicher Hader über die Vorzüge ihrer Gatten, welcher zur Folge hat, daß auf Brunhilds Anstiften Sigfrid auf der Jagd von dem felsenherzigen Hagen verrätherisch ermordet wird. Kriemhilds Trauer um den Ermordeten ist unbeschreiblich groß und sie gelobt furchtbare Rache, welche zu vollführen sie endlich Gelegenheit findet. Es herrscht nämlich zur selben Zeit im Hunnenlande der mächtige König Etzel, welcher, von dem weithin tönenden Rufe Kriemhilds angeregt, durch eine Gesandtschaft, deren Haupt der edle Markgraf Rüdeger von Bechelaren, um die Hand der schönen Heldenwitib werben läßt. Von dem Gedanken bewegt, daß sie als Gattin eines so großen Königs an den Mördern ihres unvergeßlichen Sigfrids sich wohl eher würde rächen können als in ohnmächtiger Witwentrauer, nimmt Kriemhild den Antrag günstig auf, zieht nach Ungarn und vermählt sich mit Etzel. Um ihre Rache zu bewerkstelligen, läßt sie nach einiger Zeit ihre königlichen Brüder und deren Mannen zu Festlichkeiten nach Ungarn laden und die Burgunden nehmen der Warnung Hagens zum Trotz die Einladung an. Aber kaum an Etzels Hoflager angekommen, erfahren sie von Seite ihrer Schwester die feindseligste Behandlung und es entspinnt sich zwischen ihnen und den Hunnen allmälig ein Vernichtungskampf, der nur mit dem Untergange sämmtlicher Burgunden endigt. Den Hagen, als den letzten, enthauptet Kriemhild mit eigener Hand. Darüber empört sich das Herz des alten Hildebrand, der an der Seite seines Gebieters Dietrich zuletzt gegen die Burgunden gekämpft hatte. Ergrimmt über Kriemhilds unbändige Rachewuth und über den dadurch veranlassten Untergang so vieler herrlicher Männer, zieht er sein Schwert und haut die Königin in Stücke.

in Folge ihrer Verpflanzung in den Norden erfahren, gibt sich in unserem deutschen Gedichte nur episodisch kund. Es umfasst in 39 Abenteuern oder Gesängen 2440 vierzeilige Strophen und zerfällt in zwei Abschnitte, deren erster bis zum Tode Sigfrids (1—19), deren zweiter von Kriemhilds Verheiratung mit Etzel bis zur Erfüllung ihrer Rache reicht (20—39) [1]). Das Ganze widerhallt gleichsam von dem furchtbaren Waffentosen der Völkerwanderung. Es bringt uns die eisernen Gestalten jener Zeit vor Augen, „auf denen oder auf deren historischen Ebenbildern das ganze Staatensystem von Europa als auf seinen Grundpfeilern ruht." Mit konsequentester Charakteristik, volksmäßig objektiv, in episch behaglicher Breite wandelt unser Heldenlied anfangs einher; aber bald beginnt die epische Ruhe der dramatischen Energie zu weichen, sich überbietend in wilden Affekten stürzen die Ereignisse dem Ende zu und das Epos endigt mit dem gewaltigen Schlageindruck einer Tragödie. Freudehell beginnt es am schönen grünen Rhein, mit einem durch Mark und Bein dröhnenden tragischen Akkord schließt es an der düsteren Donau und wie das leise wimmernde Nachbeben jäh zerrissener Harfensaiten klingen die Schlußverse: „Ich kann euch nicht bescheiden, was weiter da geschah, als daß Ritter und Frauen weinen man sah!" Ich möchte, wenn es gestattet ist, behufs kürzester Charakterisirung des Nibelungenlieds an ein Bild aus der Alpenwelt erinnern. Aus den blauen Gletschergrotten der Finster- und Lauteraarhörner hervorgekommen, wandelt der Aarstrom erst still und sachte unterhalb der Grimsel hinab auf den weiten Grund des Räterichbodens, den er murmelnd durchzieht; aber die Bergkolosse rechts und links drängen sich immer enger um den Fluß zusammen, Granitmassen thürmen sich seinem Laufe entgegen, immer abschüssiger wird die Bahn, immer tobender wird das Geräusch drunten in dem engen Rinnsal, immer schneller und schneller jagen die schäumenden Wellen, immer düsterer drohen von allen Seiten die zahllosen Klippen und Zacken und Firne herab und endlich schießt in unbändiger Hast und mit furchtbarem Donnergeroll der Strom jählings hinab in die grauenvolle Handeckschlucht [2]).

---

[1]) Die Form des Gedichtes ist die nach ihm benannte Nibelungenstrophe. Die metrische Grundform derselben ist der Jambus, doch kommen auch Versfüße anderer Art in buntestem Wechsel vor, wodurch die Monotonie des Vortrags in glücklicher Weise vermieden wird. Die Verse haben sechs Hebungen und werden durch die Cäsur in der Mitte geschnitten. Die letzte der vier Verszeilen pflegt gewöhnlich länger auszulaufen, als die übrigen, was dem Ganzen eine gefällige Abwechselung gibt.

[2]) Für die ästhetische Kritik des Nibelungenliedes hat, wie mir scheint, L. Bauer das Bedeutendste geleistet durch seinen Aufsatz „Die Nibelungen als Kunstwerk" (i. d. Gesammelten Schriften). Göthe äußert über unser Nationalepos: „Die Kenntniß dieses Gedichtes gehört zu einer Bildungsstufe der Nation; jedermann sollte es kennen, um nach dem Maßstab seines Vermögens die Wirkung davon zu empfangen." Hegel, der unserem Epos sonst nicht eben hold ist, nennt es dennoch ein schätzenswerthes, echtgermanisches, deutsches

Die Klage, ein in kurzen Reimpaaren verfasstes Gedicht, ist ein Nachhall des gewaltigen Liedes von der Nibelungen Noth, deren Schlußscenen es rekapitulirt, um an diese Rekapitulation die Ergüsse der Trauer Etzels, Dietrichs und Hildebrands um die Erschlagenen zu knüpfen.

Hat man das Nibelungenlied die deutsche Ilias genannt, so tritt ihr das dem friesisch-dänisch-normannischen Sagenkreis angehörige Heldenlied Gudrun oder besser Kudrun (Chautrun) [1]) als deutsche Odyssee würdig

---

Werk, welchem es durchaus nicht an einem nationalen, substanziellen Gehalt in Beziehung auf Familie, Gattenliebe, Vasallentreue, Heldenschaft und an innerer Markigkeit fehle. Rosenkranz sagt: „Alle Gegensätze des Unbefangenen und Ahnungsvollen, der Heiterkeit und des Schmerzes, des Vertrauens und der Tücke, alle Widersprüche der höchsten Pflichten, wie das Band der Familienliebe und Freundschaft durch Rache zerrissen wird, sind im Nibelungenlied so vortrefflich konstatirt und die schlichte Sprache ist so edel und vielseitig, daß seit dem homerischen Epos kein gewaltigeres hervorgebracht ist." Vergl. auch J. L. Hoffmann: Ueber das Nibelungenlied (Album des lit. Vereins in Nürnberg f. 1850, S. 77—162), und H. Wislicenus: Das Nibelungenlied als Kunstwerk („Drei hinterlassene Abhandlungen", 1867, S. 37 fg.).

[1]) Ausg. v. Ziemann 1835; Ausg. v. Ettmüller 1841; Ausg. v. Müllenhoff 1845; Ausg. v. Vollmer mit einer Einleitung von A. Schott 1845; Ausg. v. Bartsch 1865. Neudeutsch von Keller, von Simrock, von Koch. Inhalt: 1) Hagen, der Sohn des Königs Sigebant von Eyrland (Irland), wird durch einen Greifen auf eine ferne Insel entführt, wo drei Königstöchter seine Gefangenschaft theilen. Auf wunderbare Weise aus derselben errettet, heiratet er eine seiner Mitgefangenen, Hilde, und übernimmt die Herrschaft über sein Heimatland. 2) Hagens Tochter Hilde wird von ihrem Vater so geliebt, daß er ihr keinen Gatten gönnt und die Boten der Freier tödtet. Nur der soll seine Tochter heimführen, welcher den Vater im Zweikampf besiegt. Der Hegelingen König Hetel begehrt die Jungfrau zum Weibe und sendet in kaufmännischer Verkleidung drei seiner Mannen nach Eyrland, von denen Wate durch seine Stärke, Frute durch seine Freigebigkeit, Horand durch den Wohllaut seines Gesanges und Harfenspieles sich auszeichnet. Dem letztgenannten gelingt es, die Werbung seines Gebieters heimlich bei Hilde anzubringen und das Mädchen zur Einwilligung in einen Entführungsplan zu bewegen. Hagen setzt den Entweichenden nach, erreicht sie, billigt aber doch die Wünsche der Tochter und gestattet ihre Vermählung mit Hetel. 3) Diesem gibt Hilde zwei Kinder, einen Sohn, Ortwein, und eine Tochter Kudrun. Die letztere wird viel umworben, insbesondere von Hartmut, dem Sohn des Königs Ludwig von der Normandie, dem sie aber Hetel versagt. Herwig von Seeland vergilt die abschlägige Antwort, welche auch ihm geworden, mit einem Einfall ins Hegelingenland. Kudrun scheidet den Streit und wird mit Herwig verlobt. Nun benützen die Normannenfürsten eine Abwesenheit Hetels von Hause und rauben Kudrun nebst ihrer Gespielin Hildburg. Hetel eilt den Entführern nach, auf dem Wulpesand entspinnt sich ein heftiger Kampf, worin Hetel von Ludwig getödtet wird. In Folge der Niederlage der Hegelingen wird Kudrun in die Normandie gebracht und daselbst, weil sie sich weigert, Hartmut zu heiraten, von dessen Mutter Gerlinde schwer geplagt und zu den harten Diensten einer Magd und Wäscherin gezwungen. Indessen ist in Hegelingen eine neue Generation herangewachsen und Ortwein, Herwig und Wate führen einen Rachezug nach der Normandie. Als Späher ausgesandt, treffen Ortwein und Herwig die Kudrun und Hildburg am Meeresufer waschend, was zu einer der schönsten Situationen des Gedichtes Veranlassung gibt. In der Nacht darauf umringen die Hegelingen die normannische Königsburg. Ludwig fällt im Sturme

zur Seite; denn wie in dieser, so gibt auch in unserem deutschen Gedichte das Meer mit seinen schönen und furchtbaren Erscheinungen den Hintergrund des heroischen Gemäldes ab, und wie die Odyssee im Gegensatze zur Ilias mit Glück und Freude schließt, so auch im Gegensatze zu dem tragischen Schluß der Nibelungen die Kudrun mit Friede, Freude und einer dreifachen Hochzeit. Es sind in diesem Gedichte drei verschiedene, ursprünglich gewiß nicht zusammengehörige Theile lose zu einem Ganzen verbunden. Der erste Theil gehört mehr in den Wunderkreis der britischen Sagen, die beiden andern Theile aber haben sicherlich deutsche Volkslieder zur Grundlage. Zu schönsten Blüthe entfaltet sich das Gedicht im dritten Theile, wo es den ganzen Adel einer deutschen Frauenseele, die um der Treue willen auch das Härteste zu erdulden weiß, zur vollen Erscheinung bringt. Ihre jetzige Gestalt hat der Kudrun wahrscheinlich ein östreichischer Dichter und zwar in den Jahren 1210—1212 gegeben. In Oestreich mögen dann im Verlauf der Zeit auch die späteren Einschiebsel entstanden sein, von welchen das Gedicht wimmelt.

Vom Ausgange des 13. Jahrhunderts an und das ganze 14. hindurch erlosch das Interesse am nationalen Heldengesang wieder und die volksmäßige Epik theilte den Verfall der höfischen. Im 15. Jahrhundert aber, wo die Dichtung nach vollbrachter Abstufung von der ritterlichen Lyrik zur bürgerlichen Didaktik wieder, freilich nur auf kurze Zeit, zum Volke zurückkehrte und der Geschmack am Einheimischen wieder erwachte, wurden auch die übrigen Heldensagen der alten Zeit umgedichtet (und zwar leider meist von sehr talentlosen Menschen), erweitert und in Sammelwerken zusammengestellt. Ein solches Sammelwerk ist das Heldenbuch — im Gegensatz zu den Nibelungen und der Kudrun, die das „große Heldenbuch" ausmachen, auch das „kleine Heldenbuch" genannt — welches Kaspar von der Roen um das Jahr 1472 zusammengestellt hat. Den Inhalt bilden folgende, theils in die Nibelungenstrophe, theils in den berner Ton, theils in kurze Reimpaare, theils auch in eine sechszeilige Strophe gekleidete Sagen: 1) Der hörnene Sigfrid, 2) Sigenot (Ausg. v. Laßberg), 3) Ecken Ausfahrt (Ausg. v. Laßberg), 4) Zwerg Laurin oder der kleine Rosengarten (Ausg. v. Ettmüller, neudeutsch von Zingerle), 5) Alpharts Tod, 6) Dietrichs Flucht zu den Hunnen, 7) Die Schlacht von Raben (Ravenna), 8) Der große Rosengarten (Ausg. v. W. Grimm,

---

von Herwigs Hand, Gerlinde wird von Wate erschlagen; aber Ortrun, Hartmuts Schwester, welche sich gegen die treue Kudrun stets wohlwollend bewiesen, bringt diese dazu, den Frieden zu vermitteln, und das Heldenlied schließt mit einer dreifachen Vermählung, Herwigs mit Kudrun, Ortweins mit Ortrun und Hartmuts mit Hildburg. Vgl. über die Kudrun-Sage San-Marte's Abhandlung in seiner Bearbeitung des Gedichts (1839), sowie Wilmans: Die Entwickelung der Kudrundichtung (1873).

neudeutsch von Simrock), 9) Otnit (Ausg. v. Ettmüller), 10) Hugdietrich, 11) Wolfdietrich, 12) Biterolf. (Vgl. Hagens und Primissers Heldenbuch und Hagens und Büschings deutsche Ged. des Mittelalters; sodann: Deutsches Heldenbuch, in reinerer Gestalt herausgeg. von K. Müllenhoff, 1866 fg.) Das weitaus bedeutendste dieser Gedichte ist unstreitig der „große Rosengarten“[1]) und zwar insbesondere durch die Einführung der Figur des in seinem ungeschlachten Humor an die Urgestalten der volksmäßigen deutschen Epik erinnernden kampflustigen Mönches Ilsan, welcher sicherlich das Muster abgegeben hat für die volksthümlich derbe Schwankdichtung, wie sie später im Lalenbuch und in dem berühmten Volksbuch vom Tyll Eulenspiegel auftrat[2]).

Mit dem Herantreten des Bürgerthums und des Volkes zu der socialen Stellung, welche bis zum 14. und 15. Jahrhundert der Adel ausschließlich eingenommen, mit dem demokratischen Bewußtsein, welches die Hussitenschlachten, die Fehden der deutschen Städte gegen das adelige Raubgesindel, die glorreichen Siege der Dithmarsen im Norden, der Schweizer im Süden von Deutschland gegen Fürsten und Ritter geweckt hatten, erwachte auch der Drang poetischer Aeußerung wieder im Volke. Das historische Volkslied verdrängte die zu Allegorik und Panegyrik vertrocknete Ritterdichtung. An der holsteinischen Gränzmark insbesondere und in den Alpen ertönten solche Lieder freudig laut und zu den besten derselben gehören die, welche am Ende des 15. Jahrhunderts von Veit Weber gedichtet worden sind zur Verherrlichung der Schweizersiege über Karl von Burgund, namentlich des Sieges bei Murten. Gegen das Ende des 16. Jahrhunderts hin verlor sich dieser volksmäßig-historische Sang — (dessen reichen Textschatz die schon in der Note am Eingange dieses Kapitels erwähnte Sammlung von Liliencron bewahrt) — mehr und mehr und gehören die historischen Gedichte des 17. Jahrhunderts der Region gelehrter Poeterei an. Aber nicht nur das geschichtliche Dasein, sondern auch das ganze Fühlen und Denken, Thun und Treiben des Volkes prägte sich am 14., 15. und 16. Jahrhundert in Liedern aus. Der Bauer sang hinter'm Pfluge von den Leiden und Freuden seines geplagten Standes, der Müller begleitete das Geklapper seiner Mühle mit Reim und Klang, der Landsknecht kürzte sich den Marsch durch kriegerische

[1]) Inhalt: Kriemhild, die Tochter des Königs Gibich zu Worms, ladet den Dietrich von Bern sammt zwölf seiner Mannen zum Kampfe mit den Hütern ihres Rosengartens. Als Preis werden den Siegern Rosenkränze und Küsse verheißen. Dietrich und seine Amelungen besiegen, besonders mit Hilfe des Mönches Ilsan, eines Bruders des alten Hildebrand, die Burgunden und kehren dann in ihr Land zurück, wo Ilsan seine Mitmönche zu Gegenständen seiner riesenhaften Späße macht.

[2]) Ueber Literatur und Bibliographie der Eulenspiegelei vgl. „Ulenspiegel“, herausgegeben von Lappenberg (1854).

Preis- und Spottlieder, Burſch und Mädchen offenbarten einander in Liedern von oft wunderbarer Innigkeit das Geheimniß ihrer Herzen, Mönch und Nonne blieben nicht dahinten, der wandernde Handwerker bezeichnete ſein Kommen und Gehen mit Willkomms- und Abſchiedsliedern, der Pilger grüßte die Stätten ſeiner Andacht mit frommem Sang, der Traurige ſeufzte ſeinen Kummer, der Fröhliche jubelte ſeine Luſt im Liede aus, der Jäger, der Fuhrmann, der Bettler, der Köhler, der Bergmann, der Schäfer, der Gärtner, der Winzer, ſie alle ließen, was ſie erlebt, was ſie bewegte, was ſie litten und thaten, in Liedern widerklingen, von denen man, da ihre Verfaſſer unbekannt ſind, wie vom Winde ſagen kann, man ſpürt wohl ihren Hauch, aber man weiß nicht, von wannen ſie kommen und wohin ſie gehen [1]). Die Volksliederluſt jener Zeit bezeugt recht charakteriſtiſch die Limburger Chronik, indem ſie von Volksliedern ſpricht und ſolche anführt, die „man in deutſchen

---

[1]) Der Hauptcharakterzug der deutſchen Volksliederdichtung (wie der deutſchen Poeſie überhaupt) iſt ihre Univerſalität. Wenn wir die unendliche Fülle von hiſtoriſchen, romantiſch-epiſchen und lyriſchen Geſängen betrachten, die einſt volksthümlich in Deutſchland geweſen — (vgl. die in der Note am Eingange dieſes Kapitels angeführten Sammlungen) — ſo muß uns die Mannigfaltigkeit der Gegenſtände, Formen und Darſtellungen überraſchen, wie wir ſie ähnlich bei keiner andern Nation finden. Die deutſche Volkspoeſie hat nirgends eine Spur von der tragiſchen Größe der alten ſkandinaviſchen, noch kommt ſie in einer ihrer Balladen der ungeheuren koncentrirten Kraft und ſchauerlich düſteren Wildheit einiger ſchwediſchen und däniſchen Volkslieder bei. Sie iſt weſentlich heiter, verſöhnend, milde und hat ſelbſt in ihren älteſten Ritterballaden wenig von der kühnen Romantik und tiefſüßen Melancholie der Schotten und Nordengländer. Die lyriſche Würde der Spanier iſt ihr fremd, noch fremder die epiſch-plaſtiſche Vollendung der Serben. Allein ſie hat die Einfachheit und die Kraft, die ein gedrungener elliptiſcher Stil gibt, mit aller Volkspoeſie, die dramatiſche Lebendigkeit der Darſtellung mit aller Dichtung der germaniſchen Stämme und mit den Liedern der Briten insbeſondere das tiefe freudige Naturgefühl gemein. Der Ausdruck der Liebe iſt in ihr, wie in der ſchottiſchen, herzlicher und kaum weniger glühend als bei den Spaniern und dieſe Empfindung ſelbſt viel tiefer als bei den ſlaviſchen Nationen, obwohl zu gleicher Zeit auch um vieles ſinnlicher und unzarter wie bei dieſen. Wir meinen hier nicht die frechen und zügelloſen Lieder, von welchen jedes Volk ſeinen Vorrath haben mag; dieſe haben meiſt einen luſtigen, ja ausgelaſſenen Charakter, keinen empfindſamen. Wir haben vielmehr die große Menge von Balladen und Liedern im Sinne, in welchen ſich Herzensgefühl und ſinnliche Derbheit ſo eng verſchlungen haben, daß ſie nicht von einander getrennt werden können. Dieſe Verſchmelzung und Verwechſelung der beſten Triebe des Menſchen und ihrer Verirrung iſt, wie geſagt, den deutſchen und ſchottiſchen Volksliedern gemein. Was die erſteren aber einzig für ſich haben und was, ſo viel uns bekannt, keine andere Nation mit ihnen theilt, iſt die ſpielende Einbildungskraft, die ohne beſondere Abſicht phantaſtiſche Bilder zeichnet und ſich harmlos an den eigenen bunten Schöpfungen erfreut, unbekümmert, ob der nächſte Augenblick ſie zerſtöre. Und ſo ſehen wir die deutſche Nation durch ihre Volkslieder ſo gut als die phantaſievollſte, innerlich reichſte charakteriſirt wie durch ihre Literatur. Talvj: Verſuch e. geſchichtl. Charakteriſt. d. Volkslieder germ. Nationen, S. 389. Eine ebenſo wahre als poetiſche Schilderung von der Entſtehungsweiſe der Volkslieder entwarf Sallet (Gedichte S. 190).

Landen ſang und die gemein waren zu pfeiffen und zu wampen zu aller Freude durch ganz Deutſchland.“ Als zur Zeit der Reformation das deutſche Volksleben immer mehr in Fluß kam und die politiſchen Ereigniſſe die Theilnahme auch der unteren Stände entſchiedener und lebhafter in Anſpruch nahmen, mehrte ſich die Zahl hiſtoriſcher Volkslieder außerordentlich. Die Helden und Vorgänge der Reformation und des Bauernkrieges, die Händel der Fürſten unter einander und mit dem Kaiſer, die italiſchen Fehden Karls V. und Franz I., die Türkenkriege, das waren die vornehmſten Gegenſtände derſelben. Nach der Mitte des 16. Jahrhunderts aber begann das hiſtoriſche und das weltliche Volkslied überhaupt zu verkümmern, wogegen das geiſtliche durch ſeine Umbildung zum proteſtantiſchen Kirchenlied neue Kraft gewann und zu einer öffentlichen Macht wurde. Martin Luther (1483 bis 1546) gab zu dieſem Aufſchwunge des Kirchenliedes das Signal durch ſein großartiges Lied „Ein' veſte Burg“, das Kampflied der Reformation, und unter ſeinen Nachfolgern in der Pflege des proteſtantiſchen Liedes ſind zu nennen: Huldreich Zwingli, Juſtus Jonas, Eraſmus Alberus, Paul Speratus, Nikolaus Hermann, Bartholomäus Ringwaldt, Johann Riſt, Philipp Nikolai, Simon Dach, Heinrich Albert, Georg Neumark u. a. m., vor allen jedoch und mit höchſter Auszeichnung Paul Gerhard (1606—1676, „O Haupt voll Blut und Wunden“, — „Befiehl du deine Wege“). Die Ueberſetzung der Pſalmen durch Ambroſius Lobwaſſer (ſt. 1585) bezeichnete ſchon das Abgehen vom lutheriſchen Bibelton und die Berückſichtigung der neuen (franzöſirenden) Kunſtpoeſie [1]). Von katholiſcher Seite fand die religiöſe Dichtung in dem lateiniſchen Poeten Jakob Balde (1603—68) in deutſcher Sprache nur einen ſehr platten Anbauer [2]), talentvollere aber in dem wahrhaft frommen, gegen die Hexenproceſſe eifernden Jeſuiten Friedrich von Spee (1595—1635, „Trutz-Nachtigall“) und in dem myſtiſch-pantheiſtiſchen Johann Scheffler (1624—77), bekannter unter dem Namen Angelus Sileſius („Die verliebte Pſyche“, „Cherubiniſcher Wandersmann“).

Die Erwähnung des Kirchenliedes führt uns ſchon mitten in die Sturm- und Drangperiode der Reformation. Dieſe, d. h. der Verſuch, das kirchliche, politiſche und ſociale Leben neu zu geſtalten, trat in Kampf mit den Inſtituten des Mittelalters und führte, wenn auch im ganzen geſcheitert, im einzelnen dennoch dem geſellſchaftlichen Organismus eine Maſſe neuer Lebenskräfte zu. Mancherlei Umſtände hatten zuſammengewirkt, dieſe hiſtoriſche Er-

[1]) Vergl. über die geiſtliche Liederpoeſie Rambachs Anthologie chriſtlicher Geſänge, K. E. P. Wackernagel: „Das deutſche Kirchenlied“, und Knapps Evangeliſchen Liederſchatz.

[2]) Welcher ſich, eigenthümliche Erſcheinung! in ſeinen lateiniſchen Gedichten keineswegs platt erwieſen hat, ſondern als ein wirklicher Poet und auch als ein guter Patriot.

scheinung möglich zu machen, als deren Vorspiel die Hussitenkriege zu betrachten sind. In dem Maße, in welchem mit dem Verblühen der höfisch-ritterlichen Bildung die sogenannten unteren Stände in den Vordergrund der Kultur und Geschichte traten, beseitigten sie auch die bisherige exklusive politische und sociale Geltung des Adels und der Geistlichkeit. Die um 1354 bekannt gewordene Erfindung des Schießpulvers machte, indem sie an die Stelle der geharnischten Reitergeschwader das mit Schießgewehren ausgerüstete Fußvolk setzte und dem Volke Waffen in die Hand gab, der militärischen und in Folge dessen auch der politischen Bedeutung des Adels allmälig ein Ende. Der Verfall des Lehenswesens beugte zugleich den feudalen Trotz des Junkerthums und es begann sich immer entschiedener als Hofadel der fürstlichen Gewalt unterzuordnen, welche hinwiederum, um durch Haltung von Soldtruppen sich behaupten zu können, in dem steuerzahlenden Bürgerthum eine Hilfemacht suchte, die sie gezwungener Weise durch Ertheilung allmälig sich erweiternder Rechte und Freiheiten an sich ketten mußte. Und wie sich das Bürgerthum gegen den Adel in immer siegreichere Opposition setzte, so stand die Gelehrsamkeit immer entschiedener gegen die Kirche auf. Auch auf dem wissenschaftlichen Gebiete bereitete sich eine Revolution vor, die sich freilich erst vollbringen konnte, nachdem durch die großartigen astronomischen, geographischen und technischen Entdeckungen des 14., 15. und 16. Jahrhunderts der thatsächliche Grund zu einer neuen Weltanschauung gelegt worden war, die Erfindung der Buchdruckerkunst (1436—54) durch Johannes Gutenberg aus Mainz dem Gedanken unermüdliche und unlähmbare Schwingen verliehen und es also der Bildung möglich gemacht hatte, immer mehr Gemeingut der Nation zu werden. Wenn nun auf der einen Seite der eingerosteten scholastischen Schulweisheit der gesunde Menschenverstand und Mutterwitz der niederen Volksklassen mit Erfolg gegenübertrat, so ging auf der anderen inmitten der Gelehrsamkeit selbst eine Reform vor sich durch das Wiederaufblühen der klassischen Studien, welche im 15. Jahrhundert durch die Schüler des Thomas a Kempis (Verfasser des berühmten asketischen Buches »De imitatione Christi«?) aus den Niederlanden nach Deutschland verpflanzt wurden. Hier trieben und verbreiteten Männer wie Rudolf Agrikola, Gerhard de Groote, Konrad Celtes und insbesondere Johann Reuchlin (1455—1522) und Desiderius Erasmus (1467—1536, »Colloquia«, »Encomium moriae«) das Studium der alten Sprachen und Literatur mit erfolgreichster Begeisterung [1]).

Aus den Kreisen der Humanisten gingen die berühmten satirischen Briefe der Dunkelmänner (»Epistolae virorum obscurorum« 1515—1517) her-

[1]) Vergl. über dieses Kapitel der deutschen Kulturgeschichte das Buch von J. F. Schröder: Das Wiederaufblühen der klassischen Studien in Deutschland im 15. und 16. Jahrhundert, 1864, sowie L. Geiger, Johann Reuchlin, 1871.

Digitized by Google

vor, in welchen gegen die Finsterlinge aller Gattungen eine unbarmherzige und tiefeinschneidende Geißel geschwungen ward. Diese in unübersetzbarem Dunkelmänner-Latein geschriebene Satire bringt uns den hochherzigen Ulrich von Hutten (1488—1523 [1]) in Erinnerung, welcher Antheil daran hatte [2]). In ihm vereinigte sich alle tüchtige Strebsamkeit damaliger deutscher Jugend, aller Freiheitseifer seiner Zeit, und wie in seiner „Klag und Vermahnung wider den Gewalt des Bapsts", so hat er in allen seinen der überwiegenden Mehrzahl nach freilich lateinisch geschriebenen Gedichten und Schriften, und so hat er auch im Leben Deutschthum, Licht, Freiheit, Wahrheit und Recht mit Schwert und Feder, mit Scharfsinn und Witz, mit flammendem Enthusiasmus und todesmuthiger Energie unter Verfolgung, Noth und Krankheit verfochten. Neben Hutten ist der unglückliche Nikodemus Frischlin (1547 bis 1590) zu erwähnen, denn auch er zeigte sich in seinen lateinischen Gedichten und Komödien durchaus von den Ideen der Zeit bewegt und gab insofern gleich jenem einen Vermittler zwischen der gelehrten und der volksmäßigen Literatur ab.

Der gelehrte Stand hatte eine korporative Gestaltung, die Wissenschaft eine größere Selbstständigkeit und Unabhängigkeit erhalten durch die Gründung der Universitäten, deren erste 1348 zu Prag, deren zweite 1385 zu Wien, deren dritte 1387 zu Heidelberg eröffnet worden und die sich bald über ganz Deutschland verbreiteten. Allerdings wurde der Geist freier Forschung auf diesen Anstalten zunächst noch durch den häufig abgeschmackten und absurden Formelkram der scholastischen Philosophie zurückgedrängt und niedergehalten, allein täglich sich kräftigend durch den Gesundbrunnen der klassischen Studien gewann er allmälig Boden, schritt von Eroberung zu Eroberung vor und half eine Zeit herbeiführen, wo, wie Hutten ausrief, „die Geister erwachten und es eine Lust war zu leben". In der That regte und rührte es sich damals auf allen Gebieten reformatorisch und auch die deutsche Literatur mühte sich, an dem Verjüngungsprocesse theilzunehmen. Allein es fehlte ihr in gleichem Maße, wie der Reformation überhaupt, an einem die Umstände bewältigenden Genie, an einem wahrhaft schöpferischen Geiste.

Einen solchen Geist, einen derartigen Genius oder Dämon besaß auch Luther keineswegs und zudem reichte seine Bildung über das Niveau der ordinären theologischen von damals nicht hinauf. Vom Humanismus wußte

---

[1]) Meiners, Wagenseil, Mohnike, Bürk, Strauß und Prutz sind ihm Biographen geworden. Seine Werke hat Münch herausgegeben in 5 Bänden, 1821—25, mit mehr Beruf und Sorgfalt aber E. Böcking, 1859 fg.

[2]) Strauß hat in seinem „Ulrich von Hutten" (Bd. I. Kap. 8) als Resultat einer eingehenden Untersuchung gefunden, daß die „Erfindung, Konception und erste Idee" der Dunkelmännerbriefe dem bekannten Humanisten Crotus Rubianus angehörten.

und wollte er nichts. Theolog in jeder Fiber, hat er im Teufels-, Hexen- und ſonſtigen Afterglauben mit den Dümmſten ſeiner Zeit redlich gewetteifert. Von politiſcher Kultur war auch nichts in ihm zu ſpüren. An Fürſtenfürchtigkeit iſt er von keinem Deutſchen übertroffen worden, was doch viel ſagen will. Der große Gedanke einer kirchlichen nicht nur, ſondern auch einer ſtaatlichen Reform, einer wirklichen und wahrhaften Wiedergeburt der deutſchen Nation, worauf der geniale Feuereifer eines Hutten abzielte, fand in Luthers theologiſch verengtem Schädel keinen Raum. Er iſt mit ſeinem knechtſchaffenen Gepredige: „Daß 2 und 5 gleich 7 ſind, das kannſt du faſſen mit der Vernunft; wenn aber die Obrigkeit ſagt: 2 und 5 ſind 8, ſo mußt du's glauben wider dein Wiſſen und Fühlen" — ſo recht der Erfinder der Lehre vom beſchränkten Unterthanenverſtand geweſen. Wie es der Mittelmäßigkeit Art und Brauch, ſo hat auch Luther alles, was über ſeine theologiſche Verbohrtheit und Verbiſſenheit wegragte, als „Schwarmgeiſterei" verworfen. Die Vernunft war ihm, um ſeinen eigenen grobianiſchen Ausdruck zu gebrauchen, nur „des Teufels Hure", der Bibelbuchſtab war ihm alles. Das hölzerne Joch des römiſchen Papſtthums hat er zerbrochen, ja; aber an deſſen Stelle hat er das eiſerne Joch eines Bibelbuchſtabengötzendienſtes geſetzt, welches nachmals die unzähligen Päpſtlein der lutheriſchen Orthodoxie den Menſchen ſchwer genug gemacht haben. Luthers eigentliche Großthat, eine That von unberechenbarer Tragweite, war ſeine theoretiſche und praktiſche Verneinung des Cölibats. Seine Rebellion gegen den römiſchen Stuhl hatte Erfolg, weil das Halbe und Mittelmäßige allzeit von der ungeheuren Mehrzahl der Menſchen, als ihrem eigenen Weſen entſprechend, angenommen, das Ganze und Geniale dagegen abgelehnt wird; dann aber auch, weil Luther mit den Fürſten gegen das Volk ſich verband und die fürſtliche Herrſch- und Habſucht zu Gunſten *ſeiner* Reform geſchickt zu benützen wußte. Was des Reformators nationalliterariſche Bedeutung angeht, ſo beruht dieſelbe auf ſeiner bereits erwähnten geiſtlichen Liederdichtung, auf ſeiner raſtloſen Thätigkeit als Pamphletiſt und auf ſeiner berühmten *Bibelüberſetzung*. Hierbei iſt der noch vielfach im Schwange gehende Irrthum zu berichtigen, daß die lutheriſche die erſte Verdeutſchung der Bibel geweſen. Die älteſte hatte um 1343 Matthias von Beheim angefertigt. Im Jahre 1483 ſodann hatte Anton Koburger eine Bibelüberſetzung veröffentlicht und wieder eine andere i. J. 1507 ein gewiſſer Ottmar. Allein dieſe Vorgänger überflügelte Luther weit. Er begann 1517 ſeine Bibelverdeutſchung und beendigte ſie 1534. Ihre Kraft- und Kernſprache bot dem aus langem Schlafe aufgerüttelten Gedanken eine ſtraffe, ſchlagfertige Form dar, während der Inhalt des Buches auf die Entwickelung des Geiſteslebens deutſcher Nation einen unermeſſlichen Einfluß geübt hat. Theologiſten ſagen natürlich: Einen unbedingt heilſamen Einfluß. Humaniſten dagegen meinen, die mittels der lutheriſchen Bibel

bewerkſtelligte Verjudung unſeres Volkes ſei vom Unheil geweſen und unſere großen Denker und Dichter des 18. Jahrhunderts ſeien hauptſächlich darum ſo hoch zu preiſen, weil ſie es unternommen, die Nation aus den Feſſeln dieſer Verjudung wieder zu löſen. Gewiß iſt übrigens, daß Luther bedeutend und gewaltig geworden dadurch, daß er deutſch ſchrieb und wie er deutſch ſchrieb.

Das Bedürfniß der Proſa hatte ſich erſt mit dem Verfall der höfiſchen Kunſtpoeſie und dem Emporkommen des Bürgerſtandes geltend gemacht. Der gelehrte Stand, dem das Latein als Sprache der Scholaſtik und des römiſchen Rechts genügte, that nichts, um dieſes Bedürfniß zu befriedigen. Deſto mehr wirkten für die Ausbildung der Proſa große Kanzelredner im 13. und 14. Jahrhundert, wie Berthold von Regensburg (ſt. 1272) und der tiefſinnige Johann Tauler (ſt. 1361), der „Minneſänger der Proſa“ [1]). Auf die Fortbildung derſelben wirkte fördernd die Erhebung der deutſchen Sprache zur Geſetz- und Kanzleiſprache durch eine Verordnung Rudolfs von Habsburg, welche zur Folge hatte, daß vom Ausgange des 13. Jahrhunderts an jede deutſche Stadt von einiger Bedeutung ihre Statuten und Rechtsbücher, wie die Entſcheidungen der Gerichte in der Volksſprache niederſchreiben ließ („Stadtrechte“, „Weisthümer“). Zwiſchen 1215—1276 entſtanden auch die beiden für das germaniſche Recht ſo wichtigen Sammlungen von Geſetzen und Rechtsgewohnheiten, wie ſie damals im nördlichen und im ſüdlichen Deutſchland giltig waren, ich meine den von dem ſächſiſchen Ritter Eike von Repgow zuſammengeſtellten „Sachſenſpiegel“ (Ausg. v. Homeyer) und den etwas ſpäter von einem oberdeutſchen Geiſtlichen zuſammengetragenen „Schwabenſpiegel“ (A. v. Wackernagel). Vom 14. Jahrhundert an, wo der ſprachliche Einfluß der ſchwäbiſchen Dichtung immer mehr und mehr abnahm, begann in Sprache und Schrift eine Anarchie einzureißen, welche ein ebenſo treues als troſtloſes Spiegelbild der damaligen politiſchen Wirthſchaft im „Heiligen Römiſchen Reich Deutſcher Nation“ abgab. Dieſe Sprachverwilderung, welche zwiſchen dem Hoch- und Niederdeutſchen unſtät umherſchwankte und allerlei Mundarten aufs willkürlichſte vermiſchte, dieſe Anarchie bändigte Luther durch die Kraftſprache ſeiner Bibelüberſetzung, aus welcher ſich das aus den beiden bisherigen Hauptdialekten zuſammengeſchweißte Neuhochdeutſche als der vereinigte Sprachſchatz des deutſchen Volkes entwickelte. Auch außerdem hat Luther durch die Sprachgewalt, welche er in ſeinen didaktiſch-polemiſchen Schriften (Predigten, Katechismen, Tiſchreden, Briefe, Gutachten, Troſtſchreiben, Streit- und Schmähſchriften [2]) entwickelte, anregend auf die Geſtaltung

[1]) »Durch sinen munt redt got vom himelriche«, hat der Minneſänger Heinrich Frauenlob von Berthold geſagt. Vgl. Stromberger: B. v. R., der größte Volksredner des deutſchen Mittelalters, 1877.

[2]) Vollſtändige Ausg. ſeiner Werke in 24 Bänden von Walch, 1740—53. Ferner

unſerer Sprache und unſeres Schriftthums eingewirkt und insbeſondere für die „grobianiſche“ Literatur des 16. Jahrhunderts in ſeiner Streitſchrift „Wider Hans Worſt“ (Herzog Heinrich v. Braunſchweig) ein unübertreffliches Muſter aufgeſtellt.

Der Einfluß ſeines Stils äußerte ſich bald auch in der hiſtoriſchen Proſa, deren Entwickelung jedoch ſchon im 14. Jahrhundert begonnen hatte. Die älteſten Geſchichtebücher in deutſcher Sprache ſind die „Elſäſſiſche und Straßburgiſche Chronik“, von Jakob Twinger von Königshofen (1386) und die für die Kultur- und Sittengeſchichte jener Zeit äußerſt wichtige „Limburger Chronik“, von Johann Gensbein (?) begonnen, von Georg Emmel (ſt. 1538), Adam Emmel und zuletzt von Johann Mechtel bis 1612 fortgeführt. Eine „Thüringiſche Chronik“ ſchrieb der Mönch Johann Rothe in der erſten Hälfte des 15. Jahrhunderts, eine „Baieriſche Chronik“ (1533) Johann Thurnmayer, in niederdeutſcher Sprache eine „Pommer'ſche Chronik“ Thomas Kantzow (ſt. 1542). Der Sprichwörterſammler Sebaſtian Frank (ſt. um 1545) verfaſſte eine allgemeine deutſche Chronik und eine „Chronica, Zeytbuch und Geſchychtbibel von Anbegynn bis in dies gegenwertig 1531 Jar“. In Franks Spuren wandelte dann ſpäter Julius Wilhelm Zinkgref (1591—1635), von dem wir eine Sammlung hiſtoriſcher Anekdoten und „ſinnfertiger“ Spruchreden („Apophthegmata“) der Deutſchen beſitzen. Georg Rüxner (geb. um 1497) gab in ſeinem „Turnierbuch“ eine „wahrhaffte eigentliche und kurze Beſchreibung von Anfang, Vrſachen, Vrſprung vnd Herkommen der Thurnier im heyligen Römiſchen Reich Teutſcher Nation“. Adam Reißner ſchrieb eine »Historia der Herrn Georgen vnd Kaſparn von Freundsberg“ (1568), Chriſtoph Lehmann eine „Chronik der Reichsſtadt Speier“ (1568—1638). Hervorzuheben ſind die ſchweizeriſchen Chroniken aus dem 15. und 16. Jahrhundert. So Diebold Schillings „Beſchreibung der burgundiſchen Kriege“, ſo Petermann Etterlyns „Kronica von der loblichen Eydgnoſchaft“, vor allen aber das »Chronicon Helveticum oder gründliche Beſchreibung der ſowohl in dem Heiligen Römiſchen Reich als beſonders in Einer Loblichen Eydtgnoßſchaft und angränzenden Orten vorgeloffenen merkwürdigſten Begegnuſſen“ des Glarners Egidius Tſchudi (1505—1572), der ſeinen Stoff mit ſicherem Urtheil beherrſchte, freilich gar häufig auch ſtark mit Phantaſie verbrämte, und deſſen naiver und gedrungener Stil außerordentlich anzieht und feſ-

---

Dr. Martin Luthers ſämmtliche Werke, in beiden Originalſprachen nach den älteſten Ausgaben kritiſch und hiſtoriſch bearbeitet, mit literarhiſtoriſchen Einleitungen, alphabetiſchem Sachregiſter u. ſ. w., herausgeg. v. Irmiſcher, Enders, Elsperger, Schmid und Schmidt. 2. verb. Aufl. 1868 fg. Dazu: Wörterbuch zu Luthers deutſchen Schriften von Dietz, 1868 fg.

selt[1]). Auch von zwei höchst merkwürdigen memoirenartigen Werken ist hier noch Notiz zu nehmen. Es ist dies die „Lebensbeschreibung Herrn Götzens von Berlichingen, zugenannt mit der eisernen Hand" (A. v. Gessert), welche der berühmte Ritter in alten Tagen auf seiner Burg Hornberg aufsetzte und zu welcher des schlesischen Ritters Hanns von Schweinichen bis zum Jahre 1602 herabreichenden Tagebücher (A. v. Büsching und v. Oesterley) ein würdiges Seitenstück bilden. Die „Kosmographei" des Sebastian Münster (1489—1552) zeigt die mit der Geschichtschreibung wunderlich verwickelten Anfänge unserer geographischen Literatur[2]).

Die Reformationszeit, welche den Maßstab einer verständigen Kritik an die Vergangenheit legte, mußte folgerecht alles Romantische ablehnen und das Princip nüchterner Verständigkeit auch in der Literatur geltend machen. Am besten gediehen in solcher Zeit, wo die Poesie vielfach den Charakter der Publicistik annahm (z. B. in Huttens deutschen Dichtungen), Didaktik und Satire. Den Uebergang von der mittelalterlichen Lehrdichtung zur satirischen Polemik vermittelte Sebastian Brandt (1458—1521) aus Straßburg mit seinem „Narrenschiff oder Schiff aus Narragonien" (A. von Strobel und von Zarncke), welches die Thorheiten und Laster der Zeit herbe geißelt und zwar so ziemlich in der Manier des heiligen Grobianus, obgleich Brandt, der das Verhältniß der gelehrten Humanisten zur Volksliteratur vor der Reformation in sich zur Anschauung bringt, gegen diese Manier zu Felde zog. Selbsterkenntniß ist der Kern seiner Lehren. Die ungemeine Popularität des Narrenschiffes unter den Zeitgenossen beweist der Umstand, daß der berühmte Kanzelredner Geiler von Kaisersberg (1450—1510) die einzelnen Kapitel des Buches seinen Predigten als Text unterlegte. Es ist auch von Bedeutung, daß gerade am Ende des 15. Jahrhunderts (1498) das uralte germanische Thierepos unter dem Titel „Reineke Vos" (neuhochdeutsch von Simrock) in niederdeutscher Sprache dem Volke wieder erneuert wurde. Ob Nikolaus Baumann, ob Heinrich von Alkmar der Verfasser des Werkes war, steht dahin; gewiß aber ist, daß diese Dichtung der satirischen Richtung der Zeit, in welcher es erschien, mächtigen Vorschub leistete. Der Reineke Vos, dem sein niederdeutsches

[1]) Tschudi wurde scharf be- und verurtheilt, als Phantast, Tendenzmacher und Fälscher, durch Mommsen, Kleissner u. a., vertheidigt durch Wyß und Blumer.

[2]) In den Archiven und Büchereien (gemeindlichen und privatlichen) der deutschen Städte sind eine Menge von Chronikbüchern handschriftlich aufbewahrt worden, die erst in neuester Zeit, mit Hinzufügung schon früher gedruckter, in eine reiche Sammlung vereinigt und als eine willkommene Ergänzung des großen Quellenwerkes deutscher Geschichte (»Monumenta Germaniae historica«) veröffentlicht wurden: — „Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jahrhundert", herausg. durch die histor. Kommission bei der bairischen Akademie der Wissenschaften, 1862 fg.

Gewand vortrefflich ansteht, führte recht eigentlich den Reigen der Satiriker, wie sie nun in dem Nachahmer Brandts, Thomas Murner (1475—1536, „Narrenbeschwörung", „Schelmenzunft", „Badefahrt", „Geuchmatt"), in den Fabulisten Burkard Waldis (st. 1555, „Esopus", Ausg. v. Kurz) und Erasmus Alberus (st. 1553), in dem Thierepiker Georg Rollenhagen (st. 1609), dessen „Froschmäuseler" die Fabel von dem Krieg zwischen den Fröschen und Mäusen überall zu polemischer Bezugnahme auf die Zeitgeschichte benützte, und in dem genialen Johann Fischart aus Mainz (st. 1589) auftraten. Dieser vielseitige Mann, dessen burleskes Gedicht „Flohhatz", das einen Rechtsstreit der Flöhe mit den Weibern schildert, für Rollenhagen Vorbild gewesen, hat alle Richtungen und Stimmungen seiner Zeit zu literarischer Gestaltung gebracht und dabei die Sprache, welche er eine Menge neuer Wendungen und origineller Wortbildungen lehrte, mit der wahrhaft übermüthigen Meisterschaft eines Aristophanes behandelt, dem er überhaupt in vielem ähnlich ist. Die lange Reihe von Fischarts didaktisch-publicistisch-polemischen Werken ist bis jetzt nur zum Theil bekannt geworden und also seine Thätigkeit noch nicht im Ganzen zu übersehen; indessen genügt das Bekannte, um das Urtheil zu fällen, daß Fischart mit dem Kolben seines Witzes so ziemlich überallhin schlug, wo es die „unzähligen sternamhimmeligen und sandammeerigen Missbräuche" seiner Zeit zu tadeln, zu verspotten und zu bessern galt. Wenn es darauf ankam, diesen Zweck zu erreichen, war Fischart auch nicht verlegen, von anderen zu borgen, was ihm gerade passte. So sind das „Podagrammische Trostbüchlein", welches von der „gliederkrämpfigen Fußkitzlerin" handelt, so das „Ehezuchtbüchlein" und die Satire „Aller Praktik Großmutter" bloße Uebersetzungen und Nachahmungen. Ganz köstlich in ihrer göttlichen Grobheit sind Fischarts Satiren auf die Pfaffen im allgemeinen und auf die Jesuiten (Jesuwider, Schüler des Ignazio Lugiovoll, nennt er sie) im besonderen, wie „Der Barfüßer Secten- und Kuttenstreit", „Der Bienenkorb", dessen Titel schon Fischarts polemische Manier veranschaulicht [1]), und „Das vierhörnige Jesuwiderhütlein". Daß er auch ernsthaft zu dichten vermochte, bewies Fischart durch seine schöne poetische Erzählung „Das glückhafte Schiff", welche die bekannte Fahrt der Züricher mit ihrem Hirsebreitopf zum Schützenfest nach Straßburg (1576) zum Gegenstande hat. Sein Hauptwerk ist jedoch die dem

[1]) Bienenkorb des h. röm. Immenschwarms, seiner Hummelzellen (oder Himmelszellen), Hurnaußnäster, Brämengeschwürm und Wäspengetöß. Sampt Läuterung der h. röm. Kirchen Honigwaben: Einweihung und Beräucherung oder Fegfeuerung der Immenstöcke: vnd Erlösung der Bullenblumen, der Dekretenkreuter, des heydnischen Klosterysops, der Suiiter (Jesuiter) Säudisteln, der Saurbonischen Säubohnen, des Magisnostrischen Lirippesenchels und des Immenplatts der Plattinen, auch des Meßthaues vnd h. Saffts von Wunderbäumen cet. cet., alles nach dem rechten Himmelsthau oder Manna justirt vnd mit Mentzerkletten durchziert durch Jesuwalt Pickhart.

Rabelais nachgedichtete „Geſchichtsklitterung“ [1]), ein ſatiriſcher Heldenroman, der gegen den Ritterroman komiſche Oppoſition machte und, dem Charakter der Reformationszeit getreu, die Natur der Unnatur, den geſunden Menſchenverſtand der überſtiegenen Idealiſtik, die plebejiſche Derbheit und Rohheit der ariſtokratiſch-romantiſchen Verſchnörkelung entgegenſetzte. Fiſchart führte mit dieſem Roman die grobianiſche Literatur auf ihren poetiſchen Kulminationspunkt [2]), aber er bezeichnet damit (insbeſondere vermöge der eingeflochtenen humaniſtiſchen Bildungsgeſchichte Gargantua's) zugleich den Uebergangspunkt von der volksmäßigen literariſchen Stimmung dieſer Periode zu der gelehrten Dichtung der folgenden, auf welche er auch formell hinweiſ't durch ſeinen Verſuch, deutſche Hexameter und Pentameter zu bauen. Wenn übrigens ein ſo hochgebildeter Geiſt wie Fiſchart nicht umhin konnte, dem bäuriſch-grobianiſchen Geſchmacke ſeiner Zeit Opfer darzubringen, ſo kann man ſich leicht vorſtellen, wie verbreitet und herrſchend dieſer Geſchmack war. Seine Träger in den höheren Regionen der Geſellſchaft waren insbeſondere die Hofnarren der Fürſten, wie Kunz von der Roſen und Klaus Narr (vgl. Flögels Geſchichte der Hofnarren), in den unteren muntere Geiſtliche, als deren Typus der öſtreichiſche Pfaff vom Kalenberg angeſehen werden kann, deſſen Schwänke und Schnurren ſpäter geſammelt wurden (vgl. v. d. Hagens „Narrenbuch“), ferner fahrende Schüler und allerlei Schnurranten und Vaganten. Georg Wickrams „Rollwagen“ (1557, Ausg. von Kurz), welcher verſchiedene Fortſetzungen erhielt, enthält ebenfalls eine Sammlung ſolcher Narren- und Bauernſchwänke, die freilich eulenſpiegeliſch unſauber und furchtbar zotig ſind [3]).

[1]) Aſſentheuerlich Raupengeheuerliche Geſchichtsklitterung. Von Thaten vnd Rhaten der vor kurzen langen vnd je weilen Vollenwolbeſchreiten Helden vnd Herren Grandgoſchier Gorgellantua vnd deß Eiteldurſtlichen Durchdurſtlechtigen Fürſten Pantagruel von Durſtwelten, Königen in Vtopien, Jederwelt Nullatenenten vnd Nienenreich, Soldan der neuen Kannarien, Fäumlappen, Dipſoder, Dürſtling vnd dudiſchen Inſeln; auch Großfürſten im Finſterhall vnd Rubel Nibel Nebelland, Erbvögt uff Nichelburg vnd Niderherren zu Nullibingen, Nullenſtein und Nirgendheim. Etwan von M. Frantz Rabelais Frantzöſiſch entworffen: nun aber vberſchröcklich luſtig in einem Teutſchen Model vergoſſen, vnd vngefährlich oben hin, wie man den Grindigen laußt, in unſer Mutter Lallen vber oder drunder geſetzt. Auch zu dieſem Truck wider uff den Ampoß gebracht, vnd dermaſſen mit Pantadurſtigen Mythologien oder Geheimnus deutungen verpoſſelt, verſchmidt und verdrängelt, daß nichts ohn das Eyſen Riſi dran mangelt. Durch Huldrich Ellopoſcleron. Gedruckt zur Grenflug im Gänſſerich, 1594. Wieder abgedr. in Scheible's „Kloſter“, Bd. VIII. Vgl. L. Ganghofer: Fiſchart und ſeine Ueberſetzung des Rabelais, 1881.

[2]) Die ganze Plumpheit der grobianiſchen Literatur zeigt der lateiniſche, zu wiederholtenmalen ins Deutſche überſetzte „Grobianus“ von F. Dedekind (1549).

[3]) Zu vgl. W. Scherer: Die Anfänge des deutſchen Proſaromans und Jörg Wickram von Kolmar (in den „Quellen und Forſchungen zur Sprach- und Kulturgeſchichte der germaniſchen Völker“, herausgeg. von Ten Brink, Scherer und Steinmeyer).

Feiner und kunſtmäßiger wurde der Schwank behandelt durch den ſchon oben erwähnten Hanns Roſenblüt, genannt der Schnepperer (Plauderer), am beſten aber durch den berühmten Meiſterſänger Hanns Sachs (1495 bis 1576), der überhaupt die alte Zeit unſerer Literatur würdig beſchließt, indem er, mit wirklichem Dichtertalent ausgeſtattet, alle von dieſer zuletzt gepflegten Gattungen, Meiſtergeſänge, Gnomen, Fabeln, Beiſpiele, Kirchenlieder, Allegorieen, bibliſche Erzählungen, Anekdoten, Geſpräche, Sittenpredigten, Schwänke, Pſalmen, im Sinne der Reformation, aber mild und beſonnen und im ganzen vortrefflich bearbeitete, wenn auch im einzelnen viel Monotonie und mechaniſche Reimerei mitunterläuft. Zugleich eröffnete er die neue Zeit, indem er in der letzten Periode ſeiner dichteriſchen Wirkſamkeit mit Vorliebe die poetiſche Gattung kultivirte, welche für die Zukunft Hauptform aller Dichtung wurde, nämlich das Drama [1]). Die Anfänge deſſelben knüpfen ſich auch in Deutſchland, wie überall, an die Geſchichte des Kultus und ich erinnere hier an das, was früher an verſchiedenen Stellen meines Buches über das mittelalterliche Theaterweſen, über Myſterien, Mirakelſpiele und Moralitäten, beigebracht wurde [2]). Für die älteſten in Deutſchland verfertigten Myſterien gelten zwei aus Freyſingen ſtammende „Dreikönigſpiele“ (9—11. Jahrhundert) und der um 1108 gedichtete »Ludus paschalis de adventu et interitu Antichristi«, welches geſchickt angelegte und durchgeführte Stück — man könnte es füglich eine vorweggeſchriebene „Staatsaktion“ nennen — ganz grundlos und willkürlich dem als Glasmaler berühmten tegernſeer Mönche Wernher zugeſchrieben wurde; (vgl. G. v. Zezſchwitz: „Vom römiſchen Kaiſerthum deutſcher Nation, ein mittelalterliches Drama“. Textausgabe und Ueberſetzung, 1877—78). Eins der älteſten uns erhaltenen Myſterien ſodann und dichteriſch werthvollſten iſt das im April von 1322 in Eiſenach zur Aufführung gebrachte „Spiel von den zehn Jungfrauen“ (überſ. u. erl. von Freybe). Schon im 13. Jahrhundert wurden in den lateiniſchen Text ſolcher Stücke den Laien zu Gefallen deutſche Strophen eingeſchoben und bald auch geiſtliche Spiele vollſtändig in der

---

[1]) Vgl. J. L. Hoffmann: Hanns Sachs, ſein Leben und Wirken aus ſeinen Dichtungen nachgewieſen, 1847. E. Weller: Hanns Sachs, 1868. Hanns Sachs' Werke in 5 Foliobänden, Nürnberg 1571—79.

[2]) Ueber die Anfänge des deutſchen Schauſpiels vgl. G. Freytag: De initiis scenpoes. apud Germanos, 1838. F. J. Mone: Altdeutſche Schauſpiele, 1841. Deſſelben: Schauſpiele des Mittelalters, 1846. L. Tieck: Deutſches Theater, 1817. J. Chr. Gottſched: Nöthiger Vorrath zur Geſchichte der dramatiſchen Dichtkunſt, 1757. K. F. Flögel: Geſchichte der komiſchen Literatur, Bd. 4. 1787. E. Devrient: Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt, 4. Bde. 1849. R. Prutz: Geſch. d. deutſchen Theaters, 1847. H. Holland: Die Entwickelung d. deutſchen Theaters im Mittelalter, 1861. E. Wilken: Geſch. der geiſtl. Schauſpiele in Deutſchland, 1872. K. Meyer: Das geiſtl. Schauſpiel des M. A. 1879. G. Milchſack: Die Oſter- und Paſſionsſpiele, 1880.

Volkssprache verfasst. Das noch jetzt von zehn zu zehn Jahren in Oberammergau in Baiern sich wiederholende „Passionsspiel" kann uns von diesen Dramen und der Art ihrer Aufführung eine deutliche Vorstellung geben. Nach und nach wußte sich das weltliche Element in den geistlichen Spielen allmälig Eingang und einen immer breiter werdenden Platz zu verschaffen, bis es sich endlich, noch vor der Reformation, förmlich von dem Mysterium (Osterspiel) trennte und als „Fastnachtspiel" ein Hauptbestandtheil bürgerlicher Lustbarkeit in den deutschen Städten wurde. Das reiche, gewerbige, lebenslustige Nürnberg war und blieb seine Lieblingsstätte und hier erhielt es auch durch Hanns Rosenblüt und dessen Zeitgenossen Hanns Folz (um 1450) zuerst eine Art literarischer Gestalt. Der Name Fastnachtspiel erklärt sich leicht daraus, daß solche Spiele von der munteren Jugend auf Straßen und in Häusern hauptsächlich zur Fastnachtzeit aufgeführt wurden, also zu einer Zeit, wo ein lebensfrohes Geschlecht im bangen Vorgefühle des religiösen Ernstes der bevorstehenden Fastenzeit aller Lust noch recht den Zügel schießen ließ. Die Form dieser Possen war natürlich sehr dürftig und lose; sie bestand bloß aus einer Reihe von Dialogen, Reden und Unterhandlungen; an dramatische Aktion war nicht zu denken, dagegen pflegte die thatsächliche Handlung, d. h. eine tüchtige Prügelei, sich fast immer einzustellen. Den Inhalt, der oft ins gräulich Zotenhafte auslief, bildeten die komischen Seiten des Alltaglebens, Kuppeleien, Heiraten, Eheskandale, Wochenmarktspäße, Thaten der Schelmerei und Gaunerei [1]). So begegnet uns denn das deutsche Drama in seiner ältesten Gestalt zuerst als geistliches Mysterium, dann als weltlicher Schwank und nun trat „die Reformation in die Welt, die starren Unterschiede zwischen Geistlichkeit und Weltlichkeit vernichtend, und aus dem Dienst der Kirche, aus den engen Stuben der Handwerker ging das Drama über in den freien, unmittelbaren Dienst der Geschichte, als politisches, als Volksschauspiel."

Aber schon vor dem Eintritte der Reformation kündigte sich die oppositionelle Tendenz derselben dramatisch an in dem die Sage von der angeblichen Päpstin Johanna behandelnden „Spil von Fraw Jutten, welche Bapst zu Rhom gewesen vnd aus ihrem bäpstlichen Scrinio pectoris auf dem Stuel zu Rhom ein Kindlein zeuget" (abgedr. bei Gottsched), welches der mülhauser Geistliche Theodor Schernbergk um 1480 verfasst hat. Noch deutlicher und entschiedener manifestirte sich die religiös-politische Tendenz in den beiden literar- und kulturgeschichtlich gleich merkwürdigen Fastnachtspielen, welche der Maler Nikolaus Manuel (1484—1530) im Jahre 1522 in seiner Vaterstadt Bern durch Bürgersöhne aufführen ließ und in welchen, wie der

[1]) Fastnachtspiele aus dem 15. Jahrhundert, herausgeg. von A. Keller, 4 Thle. 1853 fg. (Biblioth. d. stuttg. literar. Vereins).

Titel beſagt, „die wahrheyt in ſchimpffs wyß vom pabſt und ſiner prieſterſchaft gemeldt würt.“ [1]) Von katholiſcher Seite blieb man dann in dieſer dramatiſchen Polemik auch nicht dahinten, wie das aus dem Jahre 1531 ſtammende „Bocksſpiel“ zeigt, in welchem Luther und ſeine Anhänger verhöhnt wurden. Zur Ausbildung der Form des Schauſpiels trugen ihrerſeits die Humaniſten, wie Reuchlin, Friſchlin und andere, durch ihre den Alten nachgeahmten lateiniſchen Stücke bedeutend bei. Bald fing man auch an, Komödien von Terenz und dann von Plautus zu überſetzen, wozu Hanns Nydhart 1486 die erſte Anregung gegeben, und dieſe Ueberſetzungen verhalfen den volksmäßigen Poeten zur Verbeſſerung des dramatiſchen Stils. Auf den Univerſitäten und philologiſchen Schulen wurde die Sitte, lateiniſche Komödien durch die Studenten aufführen zu laſſen, immer allgemeiner und von dieſen Anſtalten aus theilte ſich dem Volk immer mehr die Begierde mit, derartige Stücke auch in ſeiner Sprache zu ſehen und zu hören. Dieſer Schau- und Hörluſt that dann der treffliche Hanns Sachs mit ſeiner erſtaunlichen Fruchtbarkeit Genüge, indem er in mehr als zweihundert dramatiſchen Stücken den rechten Ton traf wie keiner. Allerdings iſt ſeine Form noch höchſt mangelhaft, ſeine Tragödien und Komödien ſind im Grunde nur dialogiſirte Erzählungen und es mangelt ihnen die Einheit der Handlung ebenſo ſehr als zeitgemäße Charakteriſtik; allein überall blickt deſſen ungeachtet der wahre Dichter und der edeldenkende Menſch durch, der für alles, was ſeine Zeit bewegte, ein offenes Auge und Herz hatte und mit wohlwollendem Humor ſeine Zeitgenoſſen zu belehren und zu beſſern ſuchte, indem er ſie unterhielt. Die hübſche Art und Weiſe, wie er dieſes angriff, kann uns ſchon ſein Faſtnachtſpiel „Das Narrenſchneiden“ zeigen. An Sachs lehnte ſich Jakob Ayrer, deſſen tragiſche und komiſche Stücke 1618 nach ſeinem Tode in einem Foliobande geſammelt wurden. Er hat ſeinen Meiſter nicht erreicht, bleibt aber merkwürdig als der Erſte, welcher in Deutſchland Singſpiele ſchrieb und dadurch der Oper den Weg bahnte. Gegen das Ende des 16. Jahrhunderts gab es bei uns bereits herumziehende Komödiantenbanden, welche, aus dem dramatiſchen Spiele ein Gewerbe machend, zumeiſt aus dem Volksleben gegriffene Scenen aufführten, in denen die Perſon des Hannswurſt natürlich die Hauptrolle ſpielte, und 1605 hielt der Herzog Heinrich Julius von Braunſchweig bereits eine ſtehende Truppe, das früheſte Beiſpiel eines deutſchen Hoftheaters.

---

[1]) Vgl. C. Grüneiſen: Niklas Manuel. Leben und Werke eines Malers und Dichters, Kriegers, Staatsmanns und Reformators im 16. Jahrhundert, 1837. Kritiſche Ausgabe der Manuel'ſchen Faſtnachtsſpiele von Bächtold in der Bibl. ält. Schriftw. d. deutſchen Schweiz, Bd. 2.

3.

Neue Zeit.

Unter den zahllosen schwarzen Blättern, welche das Buch der deutschen Geschichte aufzuweisen hat, füllt der dreißigjährige sogenannte Religionskrieg, welcher die Herrschaft der Fremden über Deutschland anbahnte, ausbildete und befestigte, das schwärzeste. Nach Karls V., Ferdinands I. und nach Maximilians II. kluger, auf Versöhnung der religiösen Parteien gerichteter Regierung trat unter Rudolfs II. halbblödsinniger Kaiserschaft völlige Anarchie im Reiche ein und wußte, altem deutschem Herkommen gemäß, wieder einmal niemand, wer Koch oder Kellner wäre. Die fürstliche Gewalt hatte durch den Raub der Kirchengüter einerseits, andererseits durch die lutherische Predigt blinder Unterthänigkeit sehr gewonnen, die Reichsgewalt dagegen war eben durch das Wachsen der Fürstenmacht gar sehr heruntergekommen und wurde immer mehr und mehr bloßes Ceremoniell. Die religiöse und politische Spaltung des Reiches manifestirte sich, abgesehen von den Händeln, welche Protestanten wie Katholiken unter sich selber hatten, recht offenkundig in den zwei großen Parteien oder Bünden, welche im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts in Deutschland auftraten. Der von dem Kurfürsten Friedrich V. von der Pfalz 1608 errichteten protestantischen Union stellte Maximilian von Baiern 1609 die katholische Liga entgegen. Hüben und drüben wurde mit schamloser Heuchelei die Religion und die „Freiheit deutscher Nation" zum Feldgeschrei erhoben. Den letzteren Ruf stimmten die deutschen Großen überhaupt immer an, wann es galt, das Vaterland zu verrathen. Unter diesem Aushängeschild kam auch der eroberungssüchtige Schwedenkönig Gustav Adolf nach Deutschland, während katholischerseits Spanier und Italiener, Wallonen und Kroaten den deutschen Boden überschwemmten und besudelten. Von 1618—48 währte die ungeheure Trübsal des dreißigjährigen Krieges, welchem, nachdem er Deutschlands politische Selbstständigkeit, Wohlstand, Kultur zu Grunde gerichtet, die deutschen Länder in entvölkerte Wüsten verwandelt und das deutsche Volk unsäglich verwildert hatte, der schmachvolle westfälische Friede ein trauriges Ende machte. Auf dieses Missgeschick folgte bald ein neues. Frankreich hatte durch seine Einmischung in die deutschen Angelegenheiten während der dreißig Kriegsjahre in Deutschland festen Fuß gefasst und der westfälische Friede sanktionirte diese Anmaßung. Der Fortsetzer der Politik Richelieu's, Ludwig XIV., dessen hochfahrender Despotengeist die Niedertracht und Feilheit deutscher Fürsten trefflich zu seinen Zwecken zu benützen wußte, stahl dem Reiche die schönen Länder am linken Rheinufer und brachte durch den nymweger Frieden (1678), durch den regensburger Waffenstillstand (1684) und durch den

Frieden von Ryswick (1697) seinen Raub in Sicherheit. Zugleich drohte Deutschland große Gefahr von Osten her, vonseiten der durch die Franzosen gegen Oestreich aufgestachelten Türken, vor welchen Wien i. J. 1683 nur durch die Tapferkeit der Polen unter Sobieski gerettet wurde.

Wie trostlos mußte es in Deutschland aussehen nach der Reformation, nach der Wiederherstellung des Katholicismus durch den Jesuitismus, während der Kriege mit Frankreich, mit den Türken! Im politischen Leben überall Ohnmacht, Zerstückelung und Fremdherrschaft und gerade so auch in der Gesellschaft und in der Literatur. Die Meistersängerei hatte die poetischen Formen in Geschmacklosigkeit erstarren gemacht, der Volksgesang war gemein und über alle maßen pöbelhaft-roh geworden; in der Sprache hatten die unglückseligen öffentlichen Ereignisse und Zustände eine abenteuerliche Mischung der widerhaarigsten Elemente, eine gänzliche Verwilderung des Stils zuwegegebracht. Sowie daher die Bildung ihr unterbrochenes Geschäft wieder aufnahm, machte sich vor allem das Bedürfniß einer Regeneration der Sprache und Form gebieterisch geltend. Auf die Befriedigung dieses Bedürfnisses mußten die literarischen Bestrebungen zunächst ausgehen. Auf die Wiederherstellung des poetischen Stils wirkte förderlich das Studium der klassischen Literatur, der ja die Schönheit der Form eigenthümlich ist, und nicht minder die Bekanntschaft mit den romanischen Sprachen und Schriftwerken, welche durch die Nachahmung antiker Vorbilder schon bedeutend gewonnen hatten. Weil aber diese Studien und die Anwendung ihrer Resultate auf das Vaterländische nur Sache der Gelehrten sein konnte, so trat jetzt das Volksmäßige und Nationale ganz aus der Literatur zurück. Eine große Periode der Nachahmung begann und endigte erst mit Klopstock und Lessing. Muster derselben waren antike Dichter, jedoch in höherem Grade noch die italische, spanische und französische Poesie, wozu dann auch noch die holländische kam. Dies hatte, abgesehen von der Verwerflichkeit einer bloß nachahmenden Dichterei, überhaupt auch noch den Nachtheil, daß die romanischen Literaturen zur Zeit, als sie Vorbilder für die deutsche wurden, mit Ausnahme der spanischen, entweder im Zustande entschiedenen Verfalls, wie die von den Marinisten beherrschte italische, oder aber von einer schiefen Geschmacksrichtung befangen waren, wie die französische. Zunächst begnügten sich die gelehrten Poeten mit der lateinischen Sprache, wie dies Balde, die beiden Lotichius und eine Menge ihrer Zeitgenossen thaten, und während die gelehrten Herren lateinisch sprachen und schrieben, redete der Adel französisch, durchspickte der Beamtenstand die Kanzleisprache auf die lächerlichste Weise mit Latinismen und Gallicismen, radebrechte die Kaufmannschaft italisch und suchte sogar der Handwerker seine Muttersprache mit fremden Brocken, wie sie die Kriegsvölker aus allen Ecken und Enden Europas nach Deutschland brachten, aufzustutzen. Es läßt sich leicht denken, zu was für

einem buntſcheckigen und wunderlichen Miſchmaſch dieſe verſchiedenen Sprachlaute im täglichen Verkehr der verſchiedenen Stände ſich zuſammenkneten mußten und daß es keine kleine Aufgabe war, dieſem babyloniſchen Sprachwirrwarr zu ſteuern.

Zur Uebernahme ſolchen Geſchäftes lockte die Wahrnehmung, daß in fremden Ländern die Wirkung und der Ruhm der Autorſchaft hauptſächlich darauf beruhte, daß dort die Schriftſteller in der einheimiſchen Sprache ſchrieben. Das reizte zur Nachahmung und half dem vaterländiſchen Sinne zuerſt wieder einigermaßen auf. Wir ſehen daher zu Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts Poeten von gelehrter Bildung und patriotiſcher Geſinnung auftreten, welche bei Anfertigung ihrer Gedichte die Mutterſprache brauchten und hiervon Ehre erwarteten und erfuhren. Solche Männer waren Paul Meliſſus (ſt. 1602, hieß eigentlich Schede [1]), Peter Danaiſius (ſt. 1610), die ſchon oben genannten J. W. Zinkgref und F. v. Spee und endlich der Schwabe Georg Rudolf Weckherlin (1584 bis 1651), der die ſüdlichen und antiken Formen und Versmaße, Sonette, Seſtinen, Vilanellen, Alexandriner, Eklogen, Oden, einführte, ohne weiter etwas Bedeutendes zu leiſten, ausgenommen etwa die Schilderung der lützener Schlacht in ſeinem Lobgedicht auf Guſtav Adolf. Sein Landsmann J. V. Andreä (ſt. 1654) bildete zu ihm einen Gegenſatz, indem er — eine Seltenheit zu dieſer Zeit — der mühſäligen gelehrten Dichterei ſpottete und in ſeinen geiſtlichen Liedern der älteren Volksmanier huldigte. Die Beſtrebungen der gelehrten Kunſtpoeten fanden eine nachhaltige Stütze in den während der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts nach dem Muſter italiſcher Akademieen geſtifteten ſprachlichen und literariſchen Geſellſchaften, deren älteſte die 1617 konſtituirte fruchtbringende Geſellſchaft oder der Palmorden war. Fürſt Ludwig von Anhalt-Köthen hatte die erſte Anregung zur Gründung dieſes Ordens gegeben, welchem das Verdienſt zuerkannt werden muß, das Intereſſe der höheren Klaſſen der Geſellſchaft für vaterländiſche Sprache und Bildung wieder geweckt zu haben. In ähnlichem Sinne wirkten der durch Harsdörfer und Klai 1644 geſtiftete Orden der Pegnitzſchäfer, auch der gekrönte Blumenorden genannt, ſowie die durch Philipp von Zeſen 1646 zu Hamburg errichtete deutſchgeſinnte Genoſſenſchaft und endlich der von Johann Riſt 1656 geſtiftete Schwanenorden an der Elbe [2]).

Ungeachtet des vielen Spieleriſchen und für unſere Ohren geradezu Lächerlichen, welches in den Satzungen dieſer Orden, in den gezierten Be-

[1]) Vgl. über ihn O. Taubert: De vita et scriptis Pauli Schedii Melissi. 1859.

[2]) Vgl. über die Einrichtung und Wirkſamkeit dieſer Orden Otto Schulz: Die Sprachgeſellſchaften des 17. Jahrhunderts, 1824, und über den Palmorden insbeſondere F. W. Barthold: Die fruchtbringende Geſellſchaft, 1848.

nennungen ihrer Mitglieder u. s. f. mitunterlief, muß man ihnen die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß sie in einer in Barbarei zurückgesunkenen Zeit die Pflanzung und Pflege neuer Keime der Kultur eifrig sich angelegen sein ließen. Sie waren ein Gegensatz zur Meistersängerei, sofern sie vorwiegend aus Mitgliedern der höheren Kreise bestanden und an die Stelle von bürgerlichen Meistern gekrönter Poeten solche setzten, die von Fürsten und gelehrten Dichtergesellschaften gekrönt wurden („Pfalzgrafen") und ihrerseits wieder das Recht hatten, deutschdichtende Poeten zu krönen; sie waren aber auch zugleich eine Fortsetzung der Meistersängerei vermöge ihrer korporativen, zunftmäßigen Einrichtung. Am thätigsten und weithin wirksamsten war die fruchtbringende Gesellschaft, welche mittels ihrer Bemühungen um die Emancipation und Reinigung der Muttersprache die obersächsische Mundart in ihrer Eigenschaft als allgemeine deutsche Schriftsprache neu befestigte und außerdem für Geltendmachung einheimischer Dichtung unter den Gebildeten überall Anknüpfungspunkte suchte und fand. Auf ihr fußte auch Martin Opitz (1597—1639) aus Bunzlau in Schlesien, welches Land durch ihn die Heimat der ersten neudeutschen Dichterschule, der sogenannten schlesischen, wurde [1]). Auch hier war bei seinem Auftreten, wie überall, die deutsche Poesie „zur Meistersängerei, Pritschmeisterei und handwerksmäßigen Gelegenheitsdichtung herabgesunken". Opitz erhob sie, indem er die humanistischen Studien, die Nachahmung der Alten und ihrer Nachahmer zur Grundbedingung alles Dichtens machte, in die Sphäre der Gelehrsamkeit und wurde durch seine Poetik [2]) ihr erster Gesetzgeber, weil er dem meistersängerlichen

[1]) Ueber die erste und zweite schlesische Dichterschule vgl. A. Kahlert: Schlesiens Antheil an deutscher Poesie, 1835.

[2]) Prosodia Germanica, oder Buch von der deutschen Poeterey, in welchem alle ihre Eigenschaft und Zugehör gründlich erzählet und mit Exempeln ausgeführet wird, verfertiget von Martin Opitzen, 1624. Geist und Ton dieses für die Geschichte unserer neudeutschen Kunstdichtung sehr wichtigen Büchleins lassen sich beispielsweise aus der Art und Weise erkennen, wie sich der Verfasser über einige Gattungen der Poesie ausspricht. Er sagt: „Die Tragödie ist an der Majestät dem heroischen Gedichte gemässe, ohne daß sie selten leidet, daß man geringen Standes Personen und schlechte Sachen einführe: weil sie nur von königlichen Willen, Todtschlägen, Verzweiffelungen, Kinder- und Vättermorden, Brande, Blutschanden, Kriege und Auffruhr, Klagen, Heulen, Seuffzen und dergleichen handelt. Von derer Zugehör schreibt vornemlich Aristoteles und etwas weitläufftiger Daniel Heinsius; die man lesen kann. Die Komödie besteht in schlechtem Wesen und Personen: redet von Hochzeiten, Gastgebotten, Spielen, Betrug und Schalkheit der Knechte, ruhmräthigen Landsknechten, Buhlersachen, Leichtfertigkeit der Jugend, Geitze des Alters, Kupplerey und solchen Sachen, die täglich unter gemeinen Leuten verlaufen. Haben derowegen die, welche heutiges Tages Komödien geschrieben, weit geirret, die Kayser und Potentaten eingeführet; weil solches den Regeln der Komödien schnurstracks zuwider leuft. Die Eclogen oder Hirtenlieder reden von Schaaffen, Geissen, Seewerck, Erndten, Erdgewächsen, Fischereyen und andrem Feldwesen; als pflegen alles worvon sie reden, als von Liebe, Heyrathen, Absterben, Buhlschafften, Festtagen und sonsten, auff ihre Bäurische und einfältige Art vorzu-

Knittelvers eine geregelte Metrik entgegensetzte und mittels des Princips, daß die Länge oder Kürze der Silben von der Accentuirung derselben abhänge, die neue Prosodie begründete. Auf diesem formalen Verdienste beruht sein Anspruch auf den Ehrennamen des Vaters der deutschen Dichtkunst, den seine zeitgenössischen Verehrer ihm gaben. Sein Dichtervermögen selbst ist gering anzuschlagen. Seine Hauptgrundsätze als Aesthetiker, als welcher er den Schritten des holländischen Philologen und Poeten Daniel Heinsius (st. 1655) folgte, gingen darauf hinaus, daß die Poesie, indem sie ergötze, zugleich auch nützen, d. h. belehren müsse, und daß die Poesie eine lebendige Malerei sei. Diese Ansichten charakterisiren ihn denn auch als Dichter. Auf Lehren und Schildern war all sein Dichten gerichtet. Seine Lyrik in Sonetten, Madrigalen und Liebesliedern, für welche die Franzosen der ronsard'schen Schule die Muster lieferten, ist gefühlsleer und trocken; seine geistlichen Gedichte, meist bloße Uebersetzungen und Umschreibungen biblischer Stücke, sind der Innigkeit des volksmäßigen Kirchenliedes völlig bar; sein Lobgesang auf die Geburt Christi hat nur literarhistorischen Werth (als Vorläufer der religiösen Kunstdichtung Klopstocks), aber keinen poetischen. Seine Ekloge „Schäferey von der Nimfen Hercynie" weis't deutlich auf ihre nicht erreichten Vorbilder (Montemayors Diana und Sidney's Arkadia) hin. Am eifrigsten pflegte er die Didaktik, indem er die vier Lehrgedichte „Zlatna oder von der Ruhe des Gemüths", „Vielgut oder vom wahren Glück", „Vesuvius" und das „Trostgedicht in Widerwärtigkeiten des Kriegs" schrieb, von welchen das letzte das lesbarste ist. Alle vier aber sind weiter nur eine zwar wohlgemeinte, aber dürre Reflexionspoesie, deren Langeweile durch den Gebrauch des schleppenden Alexandriners, welcher durch Opitz leider für lange der Hauptvers der deutschen Kunstdichtung wurde, noch erhöht wird. Auf das dramatische Gebiet hat er sich bloß als Uebersetzer von Dramen und Singspielen aus dem Griechischen, Lateinischen und Italischen gewagt und dadurch die poetische Uebersetzungskunst der Deutschen eröffnet. Man sieht, Opitz war durchaus nur ein nachahmendes und formales Talent, allein es gebührt ihm, wenn auch sein persönlicher Charakter mit dem Makel der Hofwohldienerei stark behaftet erscheint, hohe Anerkennung dafür, daß er mitten in der schrecklichen Barbarei und unter dem Drucke der Fremdherrschaft des dreißigjährigen Krieges das Panier vaterländischer Sprache und Kultur wieder in Deutschland aufgepflanzt und nach Vermögen treulich aufrecht erhalten hat.

---

bringen. In den Elegieen hat man erst nur traurige Sachen, nachmahls auch Buhler-Geschäfte, Klagen der Verliebten, Wünschung des Todes, Brieffe, Verlangen nach den Abwesenden, Erzehlung seines eigenen Lebens und dergleichen geschrieben; wie dann die Meister derselben, Ovidius, Propertius, Tibullus, Sannazar, Secundus, Lotichius und andere ausweisen."

Seine Verehrer und Schüler verbreiteten die Grundsätze der „Poeterey" ihres Meisters nach allen Gegenden hin und verschafften denselben auch auf den Universitäten Eingang, wie A. Buchner docirend in Wittenberg, Simon Dach (st. 1659), dessen Ruhm in unsern Augen übrigens hauptsächlich auf dem herzinnigen, in preußischem Niederdeutsch und im Volkston gedichteten Liedchen „Ancke von Tharow" beruht, lehrend und dichtend in Königsberg und Andreas Tscherning (st. 1659) in Rostock thaten. Tscherning war ein ganz sklavischer Nachahmer seines Lehrers Opitz, zu welchem dagegen der gedankenreiche, scharfäugige, witzige und patriotische Epigrammatiker Friedrich von Logau (1604—55), ohne Frage den besten Deutschen des 17. Jahrhunderts beizuzählen, eine mehr oppositionelle Stellung einnahm. Ein Seitenzweig der opitz'schen Lehrdichtung, die Satire, fand in Johann Wilhelm Lauremberg (1591—1659), dessen vier gegen die à la modischen (allemodischen) Thorheiten der Zeit gerichteten Satiren in plattdeutscher Mundart geschrieben sind, einen derben und volksmäßigen, in Joachim Rachel (1617—69) einen trockenen korrekten Behandler. Selbstständig steht Paul Flemming (1609—40) aus Hartenstein in Sachsen neben Opitz, obgleich er diesen als warmer Verehrer in der hyperbolischen Manier jener Zeit in einem seiner Sonette den Pindar, Homer und Maro derselben nennt. Flemming[1]) war ein wirklicher Poet und eine fünfjährige Reise in den Orient, die er in Gesellschaft des berühmten Reisenden und Reisebeschreibers Adam Olearius unternommen, trug dazu bei, seine dichterischen Anschauungen über den Gesichtskreis deutscher Pedanterei hinaus zu erweitern. Leider hinderte ihn ein frühzeitiger Tod, Leben und Talent zur Reife zu bringen. Seine Gedichte sind sämmtlich Gelegenheitsgedichte in dem Sinne des göthe'schen Ausspruchs, daß jedes gute Gedicht eigentlich ein Gelegenheitsgedicht sein müsse. Es ist Stimmung, Wahrheit, Wärme in allem, was Flemming gedichtet hat; sein Lied „In allen meinen Thaten" ist zugleich das frömmste und schönste dieser ganzen Periode. Er fühlte, daß er ein Dichter war, und wenn er dieses Gefühl in seiner drei Tage vor seinem Sterben gedichteten Grabschrift in den Worten ausdrückte: „Kein Landsmann sang mir gleich; man wird mich nennen hören, bis daß die letzte Glut dies alles wird verstören!" so war das keine vergebliche Berufung auf die Nachwelt.

Die phantasielose Verständigkeit und der nüchterne Formalismus, welche im allgemeinen die um Opitz versammelte sogenannte schlesische Dichterschule[2]) charakterisiren, konnte nicht lange ohne Opposition bleiben. Das

[1]) Vgl. Paul Flemming in Varnhagens biographischen Denkmalen, Bd. 1.

[2]) Es wären hier noch viele Dichterlinge aus verschiedenen Gegenden Deutschlands anzuführen, allein wir haben hier, wie fürder überhaupt, für Verschollenheiten keinen Platz

Bedürfniß einer frischeren, kräftigeren Auffassung der Sinnenwelt für die Poesie wurde allzu lebhaft gefühlt, um sich mit trockenem Formelwesen beschwichtigen zu lassen. Man verlangte statt der dürren Herbarien der Opitzianer frische, blühende und duftende Blumen. Schon die Mitglieder des nürnberger Pegnitzschäferordens, unter denen sich Johann Klai (1616—56), Philipp Harsdörfer (1607—58) und Sigmund von Birken (1625—1681) durch Einführung der perückenstiligen italischen Schäferdichtung hervorthaten, hatten in diesem Sinne gegen Opitz reagirt. Allein leider ging aus dieser Reaktion das entgegengesetzte Extrem hervor, nämlich jene aufgebauschte, in sinnlichen Bildern schwelgende, auf effekthascherischen Antithesen einherstelzende, verzerrte Zeichnungen mit grellen Farben überkleckſende Concettipoesie, für welche die Italiener des 17. Jahrhunderts den Ton angegeben und welche nach einem kurzen, gewaltsamen Aufschwung in den hohlsten Bombast ausartete. Auch diese Richtung bildete sich zunächst wieder in Schlesien aus und wurde durch die zweite schlesische Dichterschule repräsentirt. Zwar der Chorag derselben, Andreas Gryphius (Gryph, 1616—64) aus Glogau, hatte in seinem Fühlen und Denken zu viel Schwermuth und Stoicismus, um sich von der spielerischen Süßlichkeit des deutschen Marinismus übermannen zu lassen. Er hat außer dem Verdienst, als Lyriker Phantasie und Gefühl in die deutsche Kunstpoesie gebracht und als Satiriker den Thoren seiner Zeit manch ein tüchtiges Wort gesagt zu haben, noch das weitere, dieser Kunstpoesie zuerst ein selbständiges Drama gegeben zu haben. Wäre er nur hierbei nicht auf die Nachahmung des Lateiners Seneka verfallen, der ihn nothwendig Uebertreibung, Gräuelhaftigkeit und schwülstige Rhetorik statt dramatischer Komposition und Handlung lehren mußte. Unter seinen in verzerrt antikem Stile geschriebenen und mit Chören („Reyen") durchflochtenen Tragödieen zeichnet sich aus die „Ermordete Majestät oder Karolus Stuartus". Belebter sind seine Komödieen. Im „Peter Squenz" ist die Pedanterei und Bettelpoesie, im „Horribilikribrifax" die soldatische Pralhannserei jener Zeiten ganz gut verhöhnt. Die Fehler Gryphs wurden ins Ungeheuerliche gesteigert durch Kaspar von Lohenstein (1635—83), der in seinen Trauerspielen (Sophonisbe, Kleopatra, Agrippina, Ibrahim Sultan, Ibrahim Bassa, Epicharis) Mord, Unzucht, Blutschande, kurz alle möglichen Laster und Gräuel mit sprichwörtlich gewordenem Bombast und Schwulst abhandelte. [1]) Man könnte beim ersten Anblick seiner Stücke glauben,

---

und müssen uns begnügen, solche Männer zu nennen, welche auf die Entwickelung unserer Nationalliteratur einen mehr oder minder wesentlichen Einfluß geübt.

[1]) Hier eine Probe von „lohensteinischem Schwulst". Im „Sultan Ibrahim" lenkt die Sekierpera des Sultans Begierde von der Witwe seines Bruders, Sisigambis, ab und auf die Ambre, die Tochter des Mufti, hin mit den Worten:

es wären dieſelben Ausbrüche einer vulkaniſch glühenden Einbildungskraft; allein nähere Unterſuchung zeigt, daß ſie nur von einer aufgedonnerten Rhetorik diktirt ſind. Auch Lohensſteins „Liebes- und Lebengeſchichte des heldenmüthigen Arminius und ſeiner durchlauchtigen Thuſnelda“ iſt ein Werk ſchwülſtiger Gelehrſamkeit, jedoch muß man an dieſem dickleibigen Heldenroman die patriotiſche Tendenz achten, welche ſich in den epiſchen Verſuchen

---

„Der Käyſer ſchaue nur, die Roſen ſind verblüht,
Die Blätter längſt verſängt an Siſigambens Zierde
Durch Amurathens Brunſt. Vernünfftige Begierde
Sucht Blumen, deren Glantz die Knoſpe noch verſteckt,
Und einen Mund, der nicht nach fremden Speigel ſchmeckt.
Ich weiß fürs Käyſers Seel' und ſeine ſüſſe Flammen
Was liebenswürdigers: ein Kind, in dem beyſammen
Die gütige Natur hat Jugend und Verſtand,
Schön-reizend-freundlich-ſeyn verknüpfet in ein Band;
Ein Kind, das zärter iſt als die aus Ledens Schalen
Einſt ſolln gekrochen ſein; das mit den Anmuths Strahlen
Der Sterne Glantz beſchämt, die Sonne machet blind,
Den Roſen ihr Rubin durch Anmuth abgewinnt,
Den Lilgen ihre Perln. Der Morgenröthe Prangen
Und Scharlach wird entfärbt von ihren Purpur Wangen,
Für ihrem Mund erbleicht Granat- und Schnecken-Blutt,
Keim Biſam-Apfel reucht bei ihrem Athem gutt.
Die Flammen kwälln auß Schnee, aus Marmel blühn Korallen,
Zienober krönet Milch auf ihren Liebes-Ballen.
Kurtz: dieſe Göttin iſt der Schönheit Himmelreich,
Der Anmuth Paradiß; ein Engel, der zugleich
Verlangen im Gemüth, Entſetzung in den Augen,
Im Hertzen Luſt gebiehrt. Aus ihren Lippen ſaugen
Die Seelen Honigſeim und Zucker ſüſſe Huld . . . .
Des Muſti himmliſch Kind ihr ganz Geſchlecht abſticht.
Der Zunder heiſſer Brunſt iſt ſelbſt in mir entglommen,
Seit dem ich zweymal ſie im Bade wahrgenommen.
Ihr Mund bepurpurte die Kryſtallinnen-fluth,
Die Brüſte ſchneiten Perln, die Augen blitzten Gluth.
Wenn ſie ihr Haupt erhob auß ihrer Marmel-Wanne,
Schien ſie das Ebenbild der Sonn' im Waſſermanne,
Die Kwellen kriegten mehr von ihren Strahlen Brand,
Vom Leibe Silber-Welln, vom Haare güldnen Sand.“

Den Gipfel bombaſtiſcher und dabei obſcöner Uebertreibung erreicht Lohenſtein in ſeinen „Roſen“, einer Sammlung von Heroiden, Hochzeitsgedichten u. dgl. Das Aeußerſte, über alle Gränzen des Anſtandes Hinausgehende hat er gewagt in ſeiner „Rede der ſich, umb die böſen Lüſte zu fliehen, mit einem glühenden Brande tödtenden Maria Koronelia“. Doch nein, das war nicht das Aeußerſte, was Lohenſtein wagte. Das Aeußerſte iſt jene Scene, wo die Agrippina im gleichnamigen Trauerſpiel ihren Sohn Nero zur Begehung der Blutſchande mit ihr aufreizt.

des hamburger Poeten Heinrich Postel (st. 1705) fortsetzte, der den sächsischen Heros Witukind in einem für unsere Zeit freilich höchst abgeschmackten Stile besang. In der Lyrik wurde als viel nachgeahmter Meister Christian Hofmann von Hofmannswaldau (1618—79) verehrt. Seine mehrere Bände füllenden Gedichte, in welchen er Ovid und Marini zu Vorbildern nahm, sind eine wahre Mustersammlung geschraubter Metaphern, lasciver Galanterie, schlüpfriger Süßlichkeit und ganz gemeiner Zotenreißerei, welche am ekelhaftesten in seinen „Grabschriften" betitelten Epigrammen schweinigelt. Einen Gegner fand die Manier der zweiten schlesischen Schule in Christian Weise (1642—1708), welcher im Gegensatz zu der modischen Geschraubtheit und Geziertheit die Natürlichkeit seine Muse nannte und sowohl im Kirchenliede als in der Komödie, in letzterer allerdings in sehr plumper Weise, den alten volksmäßigen Ton wieder zu Ehren zu bringen suchte.

Dies war jedoch eine vergebliche Bemühung zu einer Zeit, wo, mit Voltaire zu sprechen, ganz Europa seine Bildung vom Hofe Ludwigs XIV. holte (»l'Europe a du sa politesse à la cour de Louis XIV.«). Der französische Einfluß hielt alles Nationale und Einheimische nieder, denn die guten Deutschen setzten ja alles daran, um in der Gallomanie recht affenmäßig sich hervorzuthun. Wer nicht für ungebildet und roh gelten wollte, mußte der Muttersprache sich entäußern, um französisch zu lesen und zu plappern, und der Auswurf Frankreichs, das lüderlichste Komödianten- und Friseursgesindel, gab in allem und jedem den Ton an. Daß die deutschen Großen in der Gallomanie den übrigen Ständen vorangingen, versteht sich von selbst. Ueberall stieß man in Deutschland auf Duodezdespoten, welche den vierzehnten Ludwig spielten, so gut es gehen mochte, und Dutzende von Versailles erstanden, voll von Prunk und von Pomp, während das Volk hungerte und in immer wirrere Knechtschaft versank. Ludwig übte zur Erhöhung seines Hofglanzes ein wohlberechnetes Mäcenat über Dichter, Künstler und Gelehrte. Höfische Akademieen und gelehrte Societäten gediehen unter seinem Schutze. Des Königs Beispiel war maßgebend für die deutschen Fürsten, das der französischen Gelehrten und Dichter für die deutschen, wenigstens für alle die, welche sich zu Hofpoeten und Hofgelehrten eigneten. Die französische Journalistik rief die deutsche hervor, indem nach dem Muster des »Journal des savans« i. J. 1682 zu Leipzig die »Acta eruditorum« gegründet wurden, die eine nationalliterarische Bedeutung haben, insofern sie nicht allein wissenschaftliche, sondern auch poetische Werke in den Bereich ihrer Kritik zogen. In deutscher Sprache gab seit 1688 Thomasius eine Monatsschrift heraus unter dem Titel: „Freimüthige lustige und ernsthafte, jedoch vernunft- und gesetzmäßige Gedanken über allerhand, fürnehmlich über neue Bücher." Aehnliche Zeitschriften folgten nach und begannen bald eine größere und heilsamere Wirkung zu üben als die ebenfalls nach französischen

Mustern errichteten neuen Sprachgesellschaften und Akademieen. Der große Leibnitz hatte eine solche unter dem Protektorat der Königin Sophie Charlotte 1700 zu Berlin eingerichtet, wozu ihn wahrscheinlich die sprachlich und literarische Herrschaft anfeuerte, welche das pariser Institut über ganz Frankreich übte. Allein er vergaß, daß diese Herrschaft dort von einem politischen und socialen Mittelpunkt ausging und daß Deutschland einen solchen nicht hatte. Die Wirksamkeit derartiger Anstalten, welche in Deutschland gewöhnlich nur ein Asyl und Sammelplatz serviler Hofprofessoren waren und sind, ist überhaupt und zwar zum Heile der Literatur stets nur eine geringfügige gewesen.

Mittelpunkte der französischen Bildung, welche von den in Folge der Aufhebung des Edikts von Nantes aus ihrem Vaterlande geflüchteten Protestanten nicht wenig gefördert wurde, waren die Höfe von Hannover und Berlin, von wo aus sie sich nach Süden und Westen ausbreitete. Boileau's Poetik wurde das Gesetzbuch der neudeutschen Hofpoesie, wie sie sich am Hofe von Wien, den Eugens des „edlen Ritters" Feldherrngenie mit einer neuen Machtfülle umgeben hatte, an dem Hofe von Berlin, welchen der Kurfürst Friedrich III. zu einem königlichen gemacht hatte, und an dem toll luxuriosen Hofe von Dresden aufthat. Berliner Hofpoet war der Freiherr Friedrich Rudolf Ludwig von Canitz (1654—99), dresdener Hofpoeten waren Johann von Besser (1654—1729) und Johann Ulrich von König (1688—1744), alle drei ein unbedeutendes Talent in allerlei hofmäßig etikettenhafter Reimerei aufzehrend. Auch Benjamin Neukirch (1665—1729) brachte es nicht weiter, obgleich er das boileau'sche Formelwesen besser verstand als die Genannten, und nicht einmal nennenswerth sind die wiener und andere Hofpoeten. Der verständige Epigrammatiker und Satiriker Christian Wernicke (1660—1710) traf die Kläglichkeit der zeitgenössischen Literatur oft mit scharfem Witzpfeil, ohne indessen diese Kläglichkeit, in welcher sie sich noch lange fortschleppte, überwinden zu können. Vielleicht wäre dies dem Schlesier Christian Günther (1695—1723) geglückt, wenn ihm in Folge burschikoser Ausschweifung ein frühzeitiger Tod die Entwickelung seiner reichen Anlagen nicht abgeschnitten hätte.[1]) Es regte sich in ihm der lebhafte Drang, an die Stelle der ganz und gar erkünstelten französischen Konvenienzpoesie wirkliche Empfindung und deutsch-volksmäßige Natürlichkeit zu setzen; allein Thorheit und Zügellosigkeit ließen ihn in Kunst und Leben allen Halt verlieren und er starb ohne etwas Bleibendes geschaffen zu haben, wenn man nicht etwa einige seiner Studentenlieder, welche nachmals die rohesten Nachahmungen hervorriefen, oder sein im besten Volksliederton gehaltenes Klagelied „Als ihm ein andrer seine Liebste entführte" — oder endlich seine Ode auf

[1]) Vgl. O. Roquette: Leben und Dichten Günthers, 1860. K. Kalbeck: Neue Beiträge zur Biographie Günthers, 1879. B. Litzmann: Zur Textkritik u. Biographie Günthers, 1880.

den 1718 zwischen den Oestreichern und Türken geschlossenen Frieden bleibend nennen will. Es ist demnach bei Göthe's panegyrischem Ausspruch, Günther sei ein Poet im vollen Sinne des Wortes gewesen, das granum salis ja nicht zu vergessen. Eine solidere Natur begegnet uns in dem Hamburger Barthold Heinrich Brockes (1680—1747), dessen Gedichte von 1721 an in 9 Bänden unter dem Gesammttitel „Irdisches Vergnügen in Gott" gesammelt wurden [1]). Er erinnert als lehrender und beschreibender Dichter an Opitz, vor dessen trockenem Ton ihn jedoch seine den Marinisten entlehnte Vorliebe für Bilder und Metaphern bewahrte. Die herrschende Verstandespoesie, wie sie die Franzosen in die Mode gebracht, stieß ihn ab und er hat, indem er auf die naturgemäßere Dichtung der Engländer, besonders auf Milton und Thomson, hinwies, den späteren Naturenthusiasmus unserer Poesie vorbereiten helfen. Von da ab wurde gegenüber der Gallomanie die englische Literatur von wohlthätigem Einfluß auf die deutsche, ein Verhältniß, welches sich in neuerer Zeit bekanntlich umgekehrt hat.

Eine große Breite des literarischen Gebietes dieser Zeit deckte die deutsche Romandichtung, welche ihre Anregung noch immer von den romanischen Völkern empfing, deren Romane auch eifrigst übersetzt wurden. [2]) Zunächst spielte der mit allerhand Allegorie verbrämte geschichtliche Roman eine große Rolle. Die Nutzanwendung durfte dabei nicht fehlen, wie z. B. Dietrich von dem Werder, dessen „Diana" 1644 erschien, ausdrücklich sagt, daß sein Werk nicht allein der Fabel und der Reden und Sachen, sondern auch der politischen Weisheit wegen gelesen werden müßte. In den dickleibigen Romanen seines Nachfolgers Philipp von Zesen (st. 1689, die „Adriatische Rosamunde", „Assenat", „Simson") werden alte Helden- und sogar Patriarchengeschichten benützt, um den Prunk und Pomp der Hoffeste des Zeitalters Ludwigs XIV. zu schildern. Der Tendenz der Belehrung und Erbauung huldigten die weitschichtigen Romane von Andreas Heinrich Buchholz (1607—71: „Des christlichen deutschen Großfürsten Herkules und der böhmischen königlichen Fräulein Valiska Wundergeschichte"; „Der christlichen königlichen Fürsten Herkuliskus und Herkuladisla anmuthige Wundergeschichte"), in welchen schöngeistige Leser Liebeskunst und Politik, Kriegswesen und Religion studirten. In ähnlichem Sinne schrieb der Herzog Anton Ulrich von Braunschweig (1633—1714) seine breitmäuligen Romane („Aramena", „Oktavia"), wurde aber an Ruf überholt durch Heinrich Anselm von Ziegler und Kliphausen (1653—1697), dessen „Asiatische Banise oder blutiges doch muthiges Pegu" europäische Berühmtheit erlangte und in Deutschland nur Lohensteins Arminius nachgesetzt

[1]) Zu vgl. A. Brandl: B. H. Brockes, 1878.

[2]) Vgl. Cholevius: Die bedeutendsten deutschen Romane des 17. Jahrh., 1866.

wurde. Ein eben so edler als unglücklicher Prinz, der selbst im ärgsten Missgeschicke die geschnörkeltsten Reden hält, eine noch sublimere und unglücklichere Prinzessin, die noch pathetischer spricht, ein grässlicher Tyrann, verschiedene Priester, unter welchen ein gräulicher Bösewicht, ferner Massen von Soldaten, endlich zur vorsichtigen Abwehr allzu großer Schmerzen eine Art von Hannswurst, das sind die Personen, welche Ziegler in seinem Roman auftreten lässt. Er repräsentirt vollständig den wunderlichen Romanstil jener Zeit, wie schon der Anfang seines Buches zeigt [1]). Der Geschmack an derartigen stelzenhaften Heldenromanen, für welche namentlich die unendlichen Romanbücher der Französin Scudery Vorbilder gewesen, wurde in Deutschland abgelöst durch das Gefallen am pikaresken Roman der Spanier, wie ihn Mendoza durch seinen „Lazarillo" eingeführt hatte. Unsere Literatur hat diesem Buche ein würdiges, dasselbe sogar weit übertreffendes Seitenstück entgegenzustellen, nämlich den Volksroman „Abenteuerlicher Simplicius Simplicissimus" von Samuel Greifenson von Hirschfeld oder, wie der Verfasser eigentlich hieß, von Hanns Jakob Christoffel von Grimmelshausen, der als Stadtschultheiß zu Renchen im Badischen 1676 starb. Er ließ 1669 seinen „Simplicissimus" erscheinen, welcher in der dem pikaresken Genre eigenthümlichen Form des Memoirenromans die buntwechselnde Laufbahn eines Abenteurers von bäuerischem Herkommen vorführt, in dessen Schicksale die Erzählung der Geschicke anderer episodisch eingeflochten sind. Der historische Boden dieses meisterlichen Buches ist der dreißigjährige Krieg und auf diesem Boden baut der Simplicissimus eine unübertrefflich lebensvolle und wahrhafte Schilderung jener schrecklichen Zeit auf [2]). Abhängiger von den Mustern des spanischen Schelmenromans erscheint Hanns Michel Moscherosch (1600—69), der in seinem auf allerlei

[1]) „Blitz, donner und hagel, als die rächenden werckzeuge des gerechten himmels, zerschmettere den pracht deiner gold-bedeckten thürme, und die rache der götter verzehre alle besitzer der stadt, welche den untergang des Königlichen Hauses befördert, oder nicht solchen nach äußerstem vermögen, auch mit darsetzung ihres blutes, gebührend verhindert haben. Wollten die Götter! es könnten meine Augen zu donnerschwangern wolcken, und diese meine thränen zu grausamen sündfluthen werden: Ich wollte mit tausend keulen, als ein feuerwerck rechtmäßigen zorns, nach dem hertzen des vermaledeyten blut-hundes werfen, und dessen gewiß nicht verfehlen: Ja, es sollte alsobald dieser tyranne, sammt seinem Götter- und menschenverhassten anhange, überschwemmt und hingerissen werden, daß nichts als ein verächtliches andencken überbliebe", u. s. f.

[2]) Hanns Jakob Christoffels von Grimmelshausen Simplicianische Schriften („Simplicissimus" — „Trutz Simplex oder ausführliche und wunderseltzame Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche" — „Der seltzame Springinsfeld" — „Das wunderbarliche Vogelnest" — „Der stoltze Melcher" — „Des weltberufenen Simplicissimi Pralerey und Gepräng mit seinem teutschen Michel"). Herausgegeben von Heinrich Kurz, 1864. Ausgabe des Simplicissimus und der Simplicianischen Schriften von Jul. Tittmann (Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts, Bd. 7, 8, 10 und 11).

Zeitgebrechen satirisch gemünzten, für die Sittengeschichte der dreißigjährigen Kriegsperiode ebenfalls höchst wichtigen Buche „Wunderliche und wahrhaftige Gesichte Philanders von Sittewalt" die berühmten »Sueños« (Visionen) des Quevedo y Villegas nachahmte. Der oben genannte Christian Weise hat in seinen Romanen („Die drei ärgsten Erznarren der ganzen Welt", u. a. m.) ebenfalls satirische Zeitgemälde aufgestellt. Die derbe und bittere Satire, welche diese rohe, sitten- und zügellose Zeit erforderte, verbreitete sich vom Roman aus auch auf das theologisch oratorische Feld. Im protestantischen Norden Deutschlands geißelte der protestantische Prediger Balthasar Schupp (1610—1661) in Wort und Schrift die Versunkenheit seiner Zeit und im katholischen Süden that dies in der rücksichtslosesten Volksmanier Abraham a Sankta Klara (eigentl. Ulrich Megerle aus Schwaben 1642—1709), in welchem, namentlich in seinem Haupwerk „Judas der Erzschelm", Rabelais und Fischart noch einmal geboren zu sein scheinen; freilich in abgeschwächter, mehr hanswurstiger Gestalt [1]). Der ritterliche, geschichtliche und satirische Roman wurde zu gleicher Zeit verdrängt durch die nach dem Vorgange des Engländers Daniel Defoe im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts beliebt gewordenen Robinsonaden. In den Jahren 1722 bis 55 erschienen deren in Deutschland mehr als vierzig. Der bedeutendste dieser Romane ist „Die Insel Felsenburg oder wunderliche Fata einiger Seefahrer" (4 Bde. 1731—43) von Johann Gottfried Schnabel [2]).

Um diese Zeit traten auch auf dem religiösen und wissenschaftlichen Gebiete in Deutschland neue Regungen und Richtungen hervor. Während Ph. J. Spener (1635—1705), an dessen Stiftung der »collegia pietatis« sich der Name des Pietismus knüpft, und seine Schüler A. H. Franke (1663—1727) der in kaltem und absurdem Dogmenkram erstarrten Religion wieder das Gemüth, als die eigentliche Sphäre ihrer Wirksamkeit, anwiesen und dadurch eine wohlthätige, in ihren Konsequenzen freilich häufig auch höchst betrübende Bewegung im Protestantismus hervorriefen, war in dem görlitzer Schuster Jakob Böhm (1575—1624) der erste »Philosophus teutonicus« erstanden, welcher fußend auf den physikalisch-theosophischen Ideen, die der phantastische Paracelsus angeregt hatte, und in wahrhaft rührenden Ringen seiner unbeholfenen Sprache mit dem übermächtigen Gedanken die christliche Idee zum Pantheismus erweiterte. Was in den Anschauungen des spekulativen Mystikers noch unklar und unentwickelt erscheint, gelangte durch Gottfried Wilhelm Leibnitz (1646—1716) [3]) zu philosophisch-wissenschaftlicher Gestal-

[1]) Vgl. Karajan: Abraham a Sankta Klara, 1865.

[2]) Vgl. A. Stern: J. G. Schnabel (Histor. Taschenbuch f. 1881, S. 317 fg.).

[3]) Vgl. G. W. Leibnitz, eine Biographie von G. E. Guhrauer. G. W. Leibnitz, als Patriot, Staatsmann und Bildungsträger von E. Pfleiderer.

tung, weßhalb er, obgleich seine philosophischen Schriften lateinisch und französisch geschrieben sind, als der Begründer der deutschen Philosophie anzusehen ist. Er trat zugleich als Reformator der Staatswissenschaften auf, worin ihm Samuel Pufendorf (geb. 1632) vorangegangen war, indem dieser zuerst das Natur- und Völkerrecht zum Gegenstand akademischen Studiums machte. Auch für die Ausbildung der Muttersprache war Leibnitz sowohl praktisch vermöge seiner Geltung als seiner Weltmann in den höheren Kreisen als theoretisch durch die Abhandlung „Unvorgreifliche Gedanken betreffend die Ausübung und Verbesserung der deutschen Sprache" thätig. Er fand hierin einen höchst wackern Nachfolger in Christian Thomasius (1655—1728), welcher der geistigen Sklaverei und dem scholastischen Universitätsschlendrian nach allen Seiten hin entgegenwirkte [1]). Er schlug 1687 zum Aerger aller gelehrten Perücken das erste akademische Programm in deutscher Sprache an das schwarze Brett zu Leipzig, eine patriotische That, welche die Erhebung der Muttersprache zum Organ der deutschen Wissenschaft ankündigte. Auf seinen Wegen wandelte Christian Wolff (1679—1754) weiter, der durch seine Popularisirung der leibnitz'schen Philosophie dem freien Gedanken gegenüber der theologischen Orthodoxie in Deutschland Raum und Luft schuf. Die wissenschaftliche Thätigkeit dieser Männer leitet uns schon ins 18. Jahrhundert, in die Zeit der Wiedergeburt unserer Nationalliteratur hinüber.

Deutschland hatte mit der Gelangung Rudolfs von Habsburg zur Kaiserwürde (1273) seine politische Weltstellung aufgegeben. Im 18. Jahrhundert eroberte es sich seine Weltstellung als geistige Macht inmitten der europäischen Völker, indem es sich seine kosmopolitische Mission als Träger der geistigen Arbeit und der Kultur immer klarer zum Bewußtsein brachte. Während Frankreich durch den absoluten Monarchismus Ludwig XIV., England durch die Entwickelung des Konstitutionalismus zur staatlichen Einheit gelangte, ging die Einheit des deutschen Reiches, welches zur Zeit der Reformation einzelne edle Geister, wie Hutten und Sickingen vergeblich zu verjüngen und zu kräftigen versucht hatten, mehr und mehr verloren und die Spitze dieser Einheit, die Kaiserwürde, sank zu einem läppischen Tand herab, welchem bloß noch ceremonielle Bedeutung innewohnte. Das deutsche Reich als solches verfiel in völligen Marasmus und figurirte als wahre Spottgeburt und Karikatur im Staatenkalender von Europa. Als Oestreich, dessen Dynastie die Kaiserkrone mit stillschweigend anerkannter Erblichkeit besaß, verbunden mit England das sogenannte europäische Gleichgewicht hergestellt und im spanischen Erbfolgekrieg die hochmüthige Uebermacht Frankreichs gebrochen hatte, schien es auch für Deutschland neue Hoffnungen er-

[1]) Vgl. Chr. Thomasius von B. A. Wagner, 1872.

wecken zu wollen. Allein die Talente und Kräfte seiner Regenten entsprachen dem hohen Berufe dieses Landes keineswegs. Kaiser Joseph I., der wenigstens guten Willen an den Tag legte, starb zu frühzeitig, sein Nachfolger Karl VI. war nur groß im Kleinlichen und dessen Tochter Maria Theresia hatte vollauf zu thun, sich auf dem Throne der Erbländer ihres Hauses zu behaupten. Da trat das durch den großen Kurfürsten und durch den tüchtigen Korporal Friedrich Wilhelm I. zu einem geachteten Soldatenstaat erhobene, durch Friedrichs des Großen Genie zur europäischen Großmacht gewordene Preußen an die Spitze Deutschlands, indem der letztgenannte Fürst dem Auslande gegenüber die Achtung vor deutscher Intelligenz und Tapferkeit wiederherstellte und zugleich den Deutschen ihre gänzlich verlorene Selbstachtung wiedergab. Friedrich, den das mittelalterliche Phantom der Reichsverfassung mit Verachtung erfüllen mußte und den die Ungunst der Umstände verhinderte, Deutschland zu einem modernen Staat umzuschaffen, gründete durch seine Kriege und seine Verwaltung einen solchen wenigstens in Deutschland. Der König, den die teutonische Brutalität, womit ihm sein Vater die Jugend verkümmerte und verbitterte, angetrieben hatte, Trost in der französischen Bildung zu suchen, war von dieser, wie später von der Grämlichkeit des Alters, freilich allzu sehr befangen, um auf die sprossenden Keime einer neuen deutschen Kultur zu achten. Sein Pamphlet »De la littérature allemande« (1780) beweis't dies schlagend. Allein sein reformistisches, durchaus gegen die mittelalterlichen Ueberlieferungen gerichtetes Walten in Staat und Kirche befruchtete diese Keime nach allen Seiten hin und es konnte dem nach Freiheit und neuer Thätigkeit ringenden deutschen Geiste nur zu Gute kommen, daß Friedrichs erleuchteter Despotismus von Kaiser Josef II., wenn auch unglücklich, nachgeahmt wurde. Beide Monarchen räumten von dem in Deutschland seit Jahrhunderten angesammelten Schutt und Wust ein tüchtig Theil auf, beide verfuhren im Grunde durchaus revolutionär, beide drückten dem religiösen Zelotenthum den Daumen kräftig auf das scheelsüchtige Auge und Friedrichs liberales Wort: „In meinen Staaten kann jeder nach seiner Façon selig werden!“ reicht allein schon hin, ihm den Dank der Nachwelt zu sichern. Die Besseren der Nation ihrerseits schickten sich an, mit Raschheit und Eifer die neueröffneten Bahnen zu betreten. Es regte sich allwärts in Deutschland ein frischer geistiger Trieb und Saft. Die Idee der Humanität, des Reinmenschlichen, begann sich in erwählten Geistern zu entwickeln, ohne den Hoffnungen und Bestrebungen patriotischer Gemüther Eintrag zu thun. Die unselige staatliche Zersplitterung Deutschlands erwies sich jetzt auch einmal segensreich. Denn wie Deutschland im ganzen und großen mit der Literatur der fremden Völker zu wetteifern begann, so entstand unter den vielen deutschen Staaten und Stäätchen selbst ein reger Wetteifer, das Ihrige zur Ausbildung der

Nationalliteratur und der neuen Kulturelemente überhaupt beizutragen. Was in einem Lande gehemmt und unterdrückt wurde, fand in einem anderen bereitwillige Aufnahme und Pflege. Kein Hof übte ein den Geschmack beherrschendes Patronat, keine Hauptstadt eine die freie und vielseitige Entwickelung der Wissenschaft und Kunst störenden Einfluß. Die politischen Gränzmarken vermochten den lebhaften Gedankenaustausch zwischen dem deutschen Süden und Norden, Osten und Westen nicht zu hindern. In den ideellen Bestrebungen flossen die Gefühle und Hoffnungen der staatlich getrennten Deutschen zusammen, die neuerwachende Dichtung wurde Gemeingut der Nation und fand eine Theilnahme, von deren Ausdehnung, Lebhaftigkeit und Innigkeit wir skeptischen Epigonen uns kaum mehr eine Vorstellung machen können. Es kamen neue Zeitschriften auf, die sowohl der literarischen Polemik als auch der poetischen Hervorbringung ihre Spalten öffneten und die zeitbewegenden Ideen aus den engen Studirstuben der Gelehrten heraus unter das Publikum brachten. („Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste" — „Allgemeine deutsche Bibliothek" — „Die Bremer Beiträge" — „Die Diskurse der Maler" u. a. m.)

Gegen die Theologie, welche bisher das ganze Geistesleben der Deutschen despotisch beherrscht hatte, erhob sich rebellisch die Philosophie und zwar mit größerem Erfolge, als es die leibnitz-wolfische vermochte, jene von den englischen Deisten und französischen Encyklopädisten inspirirte Popular-Philosophie, die in Deutschland den bezeichnenden Namen der Aufklärung erhielt, ein Wort, das später unsern romantischen Mittelalterjüchtlingen und Finsternißliebhabern unerschöpflichen Stoff zu sehr platter Spötterei gab und mit dem allerdings die Bahrdt und ähnliche Gesellen ihren unausstehlich prosaischen Mißbrauch trieben. Die große Zauberformel, womit auch in Deutschland das 18. Jahrhundert alle Phantome des Obskurantismus und der Tyrannei in ihr Nichts zurückzubannen unternahm, war der gesunde Menschenverstand, welchem die insbesondere von der Universität Göttingen (gestiftet 1736), wo Michaelis in der Theologie, Heyne in der Philologie, Schlözer in der Staatswissenschaft, der witzige Epigrammatiker A. G. Käſtner (1719—1800) und Lichtenberg in der Mathematik und Physik thätig waren, ausgehende Reform der empirisch-historischen Wissenschaften zur Hilfe kam und welcher, angeregt durch den Unabhängigkeitskrieg der Nordamerikaner, auch die Fragen der Politik aus dem richtigen Gesichtspunkte zu betrachten und zu beantworten wagte [1]). Die Wissenschaft des

[1]) Der Republikanismus ist in Deutschland keineswegs so jung, wie dessen Gegner glauben zu machen suchen. Er existirte schon vor der großen französischen Revolution in vielen deutschen Herzen. So findet sich, um ein Beispiel anzuführen, im Aprilheft der „Berliner Monatsschrift für 1783" eine Ode auf den nordamerikanischen Unabhängigkeitskrieg, welche mit der merkwürdigen Strophe schließt:

Schönen wurde durch Leſſings Kritik und Winkelmanns Darſtellung der antiken Kunſt gründlich reformirt und endlich unterwarf der große Immanuel Kant (1724—1804) das ganze Gebiet des Denkens einer Unterſuchung, deren in ſeinem philoſophiſchen Syſtem niedergelegten Ergebniſſe bald eine radikale Umgeſtaltung aller wiſſenſchaftlichen Disciplinen hervorbrachten. Auf die Maſſe des Mittelſtandes wirkte von Berlin aus der eifrige Aufklärer Friedrich Nikolai (1723—1811), zu deſſen Kreis auch der Popularphiloſoph Moſes Mendelsſohn (1729—86) gehörte. Nikolai hat durch ſeine Phantaſieloſigkeit und ſeine, übrigens gar nicht unberechtigte Jeſuitenriecherei den Spott freilich oft herausgefordert, allein er fügte demungeachtet als Journaliſt, Reiſeſchriftſteller („Reiſe durch Deutſchland und die Schweiz" 1783, 10 Bde.) und ſatiriſcher Romandichter („Sebaldus Nothanker") der verknöcherten Orthodoxie im großen Publikum beträchtlichen Schaden zu, und in ähnlicher Weiſe hat ſich Johann Gottwerth Müller (1744—1828), Verfaſſer des zu ſeiner Zeit vielgeleſenen Romans „Siegfried von Lindenberg", um die Anerkennung des geſunden Menſchenverſtandes Verdienſte erworben. Die rouſſeau'ſchen Principien der Erziehung machten ſich auch in Deutſchland geltend und geſtalteten ſich hier durch Baſedow (1723—90) zum pädagogiſchen Philanthropismus, welcher, insbeſondere durch Baſedows Schüler Campe[1]) und Salzmann, dann durch Weiße und Rochow vertreten, eine heilſame Bewegung auf dem Felde des bisher gänzlich vernachläſſigten Volksſchulweſens hervorbrachte. Der hochſinnige Johann Heinrich Peſtalozzi (1746—1827) gab hernach dem Volksunterricht eine feſtere Grundlage und bereicherte zugleich die deutſche Literatur mit ſeinem vortrefflichen Volksbuch „Lienhard und Gertrud". Unter ſolcher Regſamkeit des geiſtigen Lebens und auf allen Gebieten bereitete ſich, während Frankreich ſeiner politiſchen Revolution entgegenging, in Deutſchland eine literariſche vor. Die Franzoſen ſuchten und wußten ihren Freiheitsdrang zur politiſchen Thatſache zu geſtalten, die Deutſchen mußten ſich, tauſendfach zerriſſen und eingeengt, begnügen, der Individualität Raum zu freier Entfaltung zu ſchaffen. Aber hüben wie drüben war Freiheit die Loſung. Gegen alles todte Formelweſen, gegen geſellſchaftliche Standesunterſchiede, gegen kirchliche und ſociale Bornirtheit, gegen alle Perückenhaftigkeit in Denkweiſe, Wiſſenſchaft und Poeſie, Sitte und Tracht, gegen alles Erkünſtelte und Gemachte

„Und du, Europa, hebe das Haupt empor!
Einſt glänzt auch dir der Tag, da die Kette bricht,
Du Edle, frei wirſt, deine Fürſten
Scheuchſt und ein glücklicher Volksſtaat grüneſt"!

[1]) Vgl. J. Leyſer: J. H. Campe, ein Lebensbild aus dem Zeitalter der Aufklärung, 1877.

lief die junge Literatur Sturm, voran die Poeten mit dem Feldgeſchrei: Haß der Tyrannei und Ehre der Natur!

Wenn wir den nationalliterariſchen Anfängen dieſer Periode nachgehen, ſo ſtoßen wir auf Poeten wie K. F. Drollinger (1688—1742), Fortſetzer des brockes'ſchen Tones, und Graf N. L. Zinzendorf (1700—1760), Stifter der herrnhuter Gemeinde und geiſtlicher Liederſänger. Es verlohnt ſich kaum der Mühe, ſie zu nennen. Auch Albrecht von Haller (1708 bis 1777) aus Bern, den man gewöhnlich an die Spitze der neuen Zeit unſerer Dichtung ſtellt, hat weit mehr Anſpruch auf den Ruhm eines großen Gelehrten als auf den eines Dichters[1]). Es charakteriſirt die dichteriſche Armuth jener Zeit, daß das Beſte, was Haller gemacht hat, ſein beſchreibendes Gedicht „Die Alpen", als Muſter poetiſcher Naturſchilderung geprieſen wurde, während es doch, obgleich aus unmittelbarer Anſchauung der Alpenwelt hervorgegangen, aller und jeder Anſchaulichkeit entbehrt[2]). Der Vorſchritt über Brockes hinaus, welcher in dieſem Gedichte liegt, iſt ein rein formaler, nämlich die knappgehaltene, aus lohenſteiniſcher Verfloſſenheit zu männlich kernhafter Feſtigkeit herausgearbeitete Sprache. Hallers Lehrgedicht „Ueber den Urſprung des Uebels" und mehr noch ſeine Satiren („Verdorbene Sitten", „Der Mann nach der Welt") ſind finſter und herbe und es gibt ſich darin eine gewiſſe altersſchwache Polemik gegen den nach Freiheit ringenden Geiſt des 18. Jahrhunderts kund. Seine Romane („Uſong", „Alfred", „Fabius" und „Cato") ſind moraliſche und politiſche Abhandlungen mit ſtark hervortretender ariſtokratiſcher Tendenz. Wenn bei Haller die chriſtlich-orthodoxe Reflexion überall, ausgenommen etwa die berühmte „Trauerode auf ſeine geliebte Marianne", das Gefühl zurückdrängte, ſo verflüchtigte ſich dieſes in der Lyrik Friedrichs von Hagedorn (1708 bis 1754) aus Hamburg zur Aeußerung heiterer Geſelligkeit. Hagedorn, der ſich an den franzöſiſchen Lyrikern Chaulieu und Chapelle formell gebildet hatte, führte den ſokratiſch weiſen Genuß des Lebens, die Freude an

---

[1]) Zu vgl. A. Frey: A. v. Haller und ſeine Bedeutung für die deutſche Literatur, 1880.

[2]) Folgende Strophe z. B. ſoll das bekannte Naturſchauſpiel des Staubbachs im lauterbrunner Thal veranſchaulichen:

„Hier zeigt ein ſteiler Berg die Mauer-gleichen Spitzen,
Ein Wald-Strom eilt dadurch und ſtürzet Fall auf Fall.
Der dick-beſchäumte Fluß dringt durch der Felſen Ritzen
Und ſchießt mit gäher Kraft weit über ihren Wall:
Das dünne Waſſer theilt des tiefen Falles Eile,
In der verdickten Luft ſchwebt ein bewegtes Grau,
Ein Regenbogen ſtrahlt durch die zerſtäubten Theile
Und das entfernte Thal trinkt ein beſtändig Thau.
Ein Wandrer ſieht erſtaunt im Himmel Ströme fließen,
Die aus den Wolken fliehn und ſich in Wolken gießen."

der Natur, an Rosen, Wein und Kuß in unsere Poesie ein und zwar mit bleibender Wirkung, weil er lebte, was er dichtete. Auch als Fabulist und poetischer Erzähler zeigte er sich ansprechend und gewandt: sein „Johann, der muntere Seifensieder", darf in keiner deutschen Mustersammlung fehlen.

Noch bei Hallers und Hagedorns Lebzeiten entbrannte die berühmte literarische Fehde zwischen den Leipzigern und den Schweizern, welche zur Wiedergeburt unserer Nationalliteratur wesentlich mitgewirkt hat. Als einen Wegbahner der Schweizer muß man den kräftigen Satiriker Christian Ludwig Liskow (1701—60) ansehen, welcher in seiner Schrift über „Die Vortrefflichkeit und Nothwendigkeit der elenden Skribenten" der herrschenden literarischen Jammerseligkeit und dem konventionellen Geschmacke tüchtig zu Leibe ging. Gegenstand und Inhalt des langen und heftigen Streites zwischen den leipziger Literaten, an deren Spitze Johann Christoph Gottsched (1700—67) aus Ostpreußen stand, und den Schweizern oder vielmehr den Zürichern, welche Johann Jakob Bodmer (1698—1783) und Johann Jakob Breitinger (1701—76) zu Führern hatten, läßt sich ganz kurz dahin bestimmen, daß Gottsched und seine Anhänger in Fortführung der opitz'schen Grundsätze die den Franzosen entlehnte, auf formale Korrektheit dringende Verständigkeit, die Schweizer hingegen die aus der Bekanntschaft mit der englischen Poesie gewonnene innere Lebendigkeit und Frische des Gefühls zum obersten Princip der Poesie erhoben wissen wollten. [1]) Nachdem die Schweizer schon in ihren Zeitschriften „Diskurse der Maler" und „Der Maler der Sitten" den Wochenschriften der Gottschedianer den Krieg gemacht hatten, entbrannte dieser erst recht, als Breitinger der „Kritischen Dichtkunst" (1730) Gottscheds, welches Buch auf dieser Seite die Hauptthat war und blieb, im Jahre 1740 seine „Kritische Dichtkunst" und Bodmer 1741 seine Abhandlung „Ueber das Wunderbare in der Poesie" entgegensetzte. Der Kampf endigte so, wie er immer endigt, wo das Veraltete mit dem berechtigt Neuen streitet, und der Triumph der Schweizer konnte um so weniger ausbleiben, als die Jugend auf ihrer Seite stand und die von ihnen verfochtenen Grundsätze durch große Talente, wie das Klopstocks, schöpferisch in die Literatur eingeführt wurden. Gottsched verdankt indessen den übeln Geruch, welchen er in der Literaturgeschichte hinterlassen hat, allermeist der gränzenlosen Anmaßung, womit er, seit es ihm gelungen, den Hannswurst vom deutschen Theater zu verdrängen und unserer Bühne eine französisch regelrechte Gestalt zu geben, als unfehlbarer Geschmacksrichter sich hinstellte, alle jüngeren Talente, die sich nicht seiner Diktatur fügen wollten, verdammend und an

[1]) Vgl. Sammlung der Züricher Streitschriften zur Verbesserung des Geschmacks wider die gottschedische Schule, Zürich 1741 ff. Ferner „Gottsched und seine Zeit" von Th. W. Danzel, 1847, und „J. Chr. Gottsched" von M. Bernays, 1879.

die erbärmlichste Mittelmäßigkeit, wie z. B. an den unausstehlich nüchternen und hölzernen Freiherrn Ch. O. von Schönaich, der in Alexandrinern patriotische Stoffe („Hermann", „Heinrich der Vogler") episch misshandelte, schnell verdorrende Kränze vertheilend. Allein diese Verschuldung darf uns nicht hindern, seinen Verdiensten um die deutsche Sprache Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Man schalt ihn um dieses vaterländischen Strebens willen den großen Teutobach oder gar Teutobock, Herder jedoch gab ihm den Ehrennamen des Goldfinders, der den Augiasstall deutscher Sprachmengerei mit herkulischer Hand gereinigt und fränkische, welsche und lateinische Phrasen weggeschwemmt habe. Seines Gegners Bodmer poetische Empfänglichkeit war eine weit größere und mit gebildetem Ohr wußte dieser aus einheimischer und fremder Poesie das zur Weiterbildung unserer Literatur Taugliche herauszuhören. So wies er auf die Schätze der altdeutschen Dichtung hin, gab die Nibelungen, die Minnesänger, die boner'schen Fabeln und anderes heraus, während er durch Einführung Miltons und der altenglischen Balladen den dichterischen Horizont erweiterte. In einem Punkte aber trafen Gottsched und Bodmer zusammen, in der Nullität ihrer eigenen poetischen Versuche. Gottscheds Trauerspiel „Der sterbende Cato" ist ein elendes Machwerk und Bodmers Patriarchaden („Die Sündflut", „Jakob", Rahel", „Joseph" u. s. f.) sind wahre Versündigungen an der Poesie der Bibel.[1]) Während Ch. F. Zernitz, J. J. Schwabe, Ch. A. Clodius, F. K. K. von Creuz und J. J. Dusch den Fußstapfen Gottscheds mehr oder weniger sklavisch folgten, trat J. Ch. Rost, seiner frech-üppigen Schäfergedichte wegen verrufen, gegen ihn auf und mit noch mehr Nachdruck thaten dies die Mitarbeiter der „Bremischen Beiträge" (1745—59), K. Ch. Gärtner, K. A. Schmid, J. E. Schlegel, J. A. Schlegel, J. A. Cramer, J. A. Ebert, N. D. Giseke, welche die Grundsätze der Schweizer adoptirten und in ihren Gedichten insbesondere den Einfluß darlegen, den die schwermuthsvolle Reflexion der „Nachtgedanken" des Engländers Young damals im Norden Deutschlands übte. Auch Gellert, Rabener und Zachariä, denen hier ein kurzes Wort gegönnt werden muß, betheiligten sich, gleich Klopstock, Hage-

[1]) Bodmer ließ sich, wie er durch seine Uebersetzung von Miltons verlorenem Paradies auf Klopstock gewirkt hatte, hinwieder durch den Messias desselben zu seiner patriarchalischen Dichtung begeistern. Er gerieth in eine wahre Wuth, Hexameter zu machen; sogar Wolframs Parzival hat er in diesem Versmaß bearbeitet. Lavater prophezeite in seiner lobpsalmirenden Weise der bodmer'schen Noachide, daß die Nachwelt dieses „große Gedicht seiner Bewunderung" zu Klopstocks Messias stellen werde, und das ist auch eingetroffen, in dem Sinne nämlich, daß beide Werke ungelesen neben einander in den Bibliotheken stehen. Vgl. über Bodmer L. Meister: Charakteristiken deutscher Dichter, I. 287–315, und Mörikofer: Die schweizer. Literatur des 18. Jahrhunderts (1861), S. 72—247.

dorn und Gleim, an der genannten Zeitschrift. Christian Fürchtegott Gellert wurde 1715 zu Haynichen unweit Freiberg geboren und starb nach einem frommen, sanften, hilfreichen und von unaufhörlicher Kränklichkeit gequälten Leben als Professor der Moral und Rhetorik zu Leipzig 1769.[1]) Seine Lustspiele, wie sein Roman „Das Leben der schwedischen Gräfin von G.", in welchem er Richardson zum Muster nahm, sind ohne Gehalt, seine Kirchenlieder, deren viele in die protestantischen Gesangbücher übergingen („Wie groß ist des Allmächt'gen Güte", u. a.) meist zu docirend, um das Gemüth zu ergreifen; aber epochemachend waren seine „Fabeln" (1. Ausg. 1746), welche durch ihre anschauliche, obzwar oft platt-redselige Deutlichkeit, ihren harmlos milden Tadel von Schwächen und Lastern, ihre das mittlere Maß in allen Dingen empfehlende Moral eine in Deutschland bis dahin unerhörte Popularität erlangten, besonders unter dem Mittelstande, dessen steigende Theilnahme an dem Gange der Nationalliteratur durch sie hauptsächlich angeregt wurde. Gottlieb Wilhelm Rabener (1714—70) aus Wachau bei Leipzig, gründet seinen Anspruch auf eine Stelle in der deutschen Literaturgeschichte auf seine in einer gewandten und gefälligen Prosa geschriebenen „Satiren" (1751), welche, ohne an die höheren Probleme des Lebens oder der Literatur sich zu wagen, gegen die Aermlichkeiten des Alltagslebens gerichtet sind, aber gerade vermöge ihrer den milden Stachel nur an Allgemeinheiten prüfenden Harmlosigkeit zu ihrer Zeit beliebt waren. Justus Friedrich Wilhelm Zachariä (1726—77) aus Frankenhausen in Thüringen übertraf in der komischen Epopöe („Das Schnupftuch", „Der Phaëton", „Murner in der Hölle", „Der Renommist") seinen Vorgänger Dusch. Pope und Boileau waren für diese Gattung Vorbilder, ohne daß Zachariä sie erreicht hätte. Seine komische Kraft ist schwach und nur etwa der „Renommist" vermag jetzt noch einen Leser anzuziehen und zwar mittels der drastischen Treue, womit das Gedicht die damaligen Studentensitten zeichnet.

Von Halle aus hatten schon in den 30ger Jahren des 18. Jahrhunderts die beiden Freunde Pyra und Lange im Tone der Schweizer gegen Gottsched polemisirt und die leichte anakreontische Manier Hagedorns empfohlen. In Johann Ludwig Wilhelm Gleim (1719—1803) aus Ermsleben im Halberstädtischen fanden dann die Anakreontiker, wie sie jetzt zahlreich aufstanden, einen Mittelpunkt.[2]) Man kann von ihnen allen mit Umkehrung eines heine'schen Wortes sagen: Sie tranken heimlich Wasser und predigten öffentlich Wein. Gleim nannte die damalige Poetengeneration mit Recht „den Vater Gleim", weil er im Subskribentensammeln, Verlegersuchen, Geldherbeischaffen unermüdlich war und seine Freunde wie ein zärtlicher Vater

[1]) Vgl. H. Döring: Gellerts Leben, 1833.

[2]) Vgl. Gleims Leben von Körte, 1811.

berieth, pflegte und lobte. Er selbst hat sich im Volkslied, im Schäfergedicht, in der Romanze und Fabel, im erotisch-tändelnden Liedchen wie im Lehrgedicht („Halladat") versucht, ohne etwas Rechtes zu stande zu bringen. Aber in seinen auf die Feldzüge von 1756—57 basirten Kriegsliedern, die er einem preußischen Grenadier in den Mund legte, zeigt sich einige poetische Stimmung und sie bezeugen den Zauber, welchen der große Fritz auf seine Zeitgenossen übte. Seine politische Dichterei lief später in den Diatriben gegen die französische Revolution in altersschwache Faselei aus. Näher oder entfernter gehörten dem gleim'schen Kreise an der Epistelndichter J. B. Michaelis (st. 1772), der Erotiker J. N. Götz (st. 1761), der bald seraphisch schwärmende, bald derb-epikuräisch dichtende Klamer Eberhard Schmidt (geb. 1746), der Lyriker Johann Georg Jakobi (1740—1814), dem einzelne weltliche wie geistliche Lieder („Die Morgensterne priesen" — „Ruh'n im Frieden alle Seelen") wohl gelangen, den aber an Ruf sein Bruder, der Philosoph Friedrich Heinrich Jakobi (1743—1819) überflügelte, welcher vermöge seiner Gefühlsphilosophie dem mystischen Kreise der Fürstin Gallitzin in Münster angehörte und bei der Entwickelung der Nationalliteratur durch seine halb kraftgenialischen, halb weichseligen philosopischen Romane „Allwill" und „Woldemar" so zu sagen auch mitthat; ferner Johann Peter Uz (1720—96) aus Anspach, dessen Lehrgedicht „Die Kunst, stets fröhlich zu sein" die bekannte horazische Lebensweisheit predigt und einen wirklichen Vorschritt der deutschen Didaktik zum Poetischen markirt, während viele seiner kleineren Gedichte (z. B. das treffliche „Der Patriot") beweisen, daß die Anakreontiker auch einer männlich festen Gesinnung fähig waren; endlich Ewald von Kleist, 1715 in Zeblin bei Köslin geboren und 1759 in Folge einer in der Schlacht bei Kunnersdorf erhaltenen Wunde zu Frankfurt a. d. O. gestorben. Er hat sein trübes Geschick, seine schwermuthsvolle Stimmung in dem Gedicht „Der gelähmte Kranich" unabsichtlich, aber schön charakterisirt, wie von seiner patriotisch-kriegerischen Gesinnung sein in fünffüßigen Jamben geschriebenes episches Gedicht „Cissides und Paches« ehrenhaftes Zeugniß ablegt. Sein dichterisches Hauptvermögen entfaltete Kleist in seinem in Hexametern mit einer Vorschlagssilbe geschriebenen „Frühling", ein Werk poetischer Naturbetrachtung, welche nicht erkünstelt, sondern wahr ist, ein Gedicht, in welchem gegenüber dem meist gemachten Frohsinn der Anakreontiker das starke Gefühl eines von dem Ernste der Zeit tief ergriffenen Mannes überall hervortritt und das die immer herrschender werdende Ueberzeugung, daß nur im innigen Anschluß an die Natur für Leben und Dichtung Heil zu finden sei, wesentlich stützen half. [1]) Isolirter als die Genannten stehen

[1]) In neuerer Zeit hat der Tiroler J. M. Schuler als sehr begabter Fortsetzer der kleist'schen Naturschilderung einen Sommer, Herbst und Winter gedichtet, so daß wir jetzt ein Werk besitzen, welches Thomsons »Seasons« nicht nachsteht.

die beiden Fabuliſten, der verſtändige Magnus Gottfried Lichtwer (1719—83) aus Wurzen in Sachſen und der ſprachgewandte Gottlieb Konrad Pfeffel (1736—1803) aus Kolmar, der in ſeinen Fabeln die epigrammatiſche Zuſpitzung liebt. Eine ähnliche, zuletzt in Anmaßlichkeit und Miſſverſtändniß der Zeit und ihrer Forderungen auslaufende Rolle wie Gottſched in Leipzig ſpielte Wilhelm Ramler (1725—98) aus Kolberg in Berlin. Er hatte mit Gleim die Begeiſterung für den großen König gemein, den er in Oden beſang, welche trocken und leblos dem Horaz nachgekünſtelt ſind. Sein kritiſches Anſehen, welches auf die Autorität des von ihm überſetzten franzöſiſchen Aeſthetikers Batteux gepfropft war, verſchaffte den antiken Versmaßen große Geltung und er hat überhaupt das Gefühl für Formbeſtimmtheit wecken geholfen. Er beſaß eine unermüdliche Geduld, ja eine wahre Sucht, zu kritiſiren, zu feilen und zu verbeſſern, weſſwegen ihm eine Menge von Dichterlingen ihre Werke zur Ausbeſſerung übergab. So nahm auch die „Naturdichterin“ Anna Luiſe Karſch (1722—91), deren poetiſche Anſtrengungen zu Gunſten ſeines Ruhms Friedrich II. durch das Geſchenk von 2 Thalern für belohnt genug hielt, ſeine Klientel in Anſpruch. Gleich Ramler und deſſen Geiſtesverwandten, dem Dithyrambendichter Gottlieb Willamow (1756—94), überſchreitet J. J. Engel (1741—1802) aus Parchim, der mit jenem eine Zeitlang die Direktion des berliner Nationaltheaters theilte, nie und nirgends den Kreis berliniſch-hausbacken-rationaliſtiſcher Mittelmäßigkeit, weder als Populärphiloſoph, noch als Aeſthetiker, noch als Schauſpieldichter, noch auch als Verfaſſer des halbdramatiſirten Romans „Lorenz Stark“, von welchem Schiller ſagte, es herrſche darin die Leichtigkeit des Leeren, nicht des Schönen.

Ueber dieſe Vor- und Mitarbeiter am Werke der Wiedergeburt deutſcher Nationalliteratur erhob ſich das erſte Triumvirat der klaſſiſchen Periode derſelben: Klopſtock, Wieland und Leſſing.

Friedrich Gottlieb Klopſtock wurde geboren am 2. Juli 1724 zu Quedlinburg und ſtarb hochgeehrt und tiefbetrauert von der ganzen Nation am 14. März 1803 zu Hamburg. [1]) Er hat, wie Kant in der Philoſophie that, in der deutſchen Dichtung die Sache wieder einmal ganz von vorn angefangen und, die damalige Stimmung, wie den Kulturzuſtand ſeines Landes und Volkes in ſich zuſammenfaſſend, einestheils die Vergangenheit in ſich abgeſchloſſen, anderntheils das Fundament der Zukunft gelegt. Nie-

[1]) Vgl. Klopſtock, er und über ihn, von K. F. Cramer, 2. A. 1782—93. Klopſtock und ſeine Freunde, herausgeg. von Klamer-Schmidt, 1810. Klopſtocks Jugendgeſchichte von D. F. Strauß (Kleine Schriften, N. S. 1867). Briefe von und an Klopſtock, ein Beitrag zur Literaturgeſchichte ſeiner Zeit, herausgeg. von J. M. Lappenberg, 1867.

mals noch war es einem deutschen Dichter mit seiner Mission so heiliger Ernst gewesen. Er betrachtete sich in Wahrheit als einen vates im Sinne der Alten oder mehr noch als einen Propheten im Sinne der Hebräer. „Reizvoll klang ihm des Ruhms lockender Silberton" und trieb ihn, es nicht so fast den Besten der Heimat und Fremde gleichzuthun, als vielmehr, entfernt von kleinlichen Forderungen der eigenen Persönlichkeit, vaterländische Geistesmacht auf eine Stufe zu heben, auf welcher sie mit dem stolzen Auslande zu wetteifern, ja sogar dasselbe zu überflügeln im Stande wäre. Daß diesem Wollen das Können nicht ganz entsprach, darf heutzutage unbedenklich ausgesprochen werden; aber sein Wollen war so rein, sein Gemüth war bei seinem Dichten so innig und begeistert betheiligt, daß seine Poesie den wohlthuendsten Gegensatz zu der bisherigen konventionellen bildete, daß sie überall die Herzen weckte und entzündete und die ganze Nation mit sich fortriß. Die Wahrheit und Wärme seines Strebens mußten auch solche anerkennen, welche sich über seine Fehler nicht täuschen konnten. Diese Grundfehler aber waren eine theologische Weltanschauung und ein abstraktes, willkürlich aus Tacitus gezogenes Deutschthum, welches durch die Beimischung der gestaltlosen nordischen Mythologie keineswegs an Inhalt und Schönheit gewann und mit welchem dann die antik-klassischen Formen, die Verschmähung des nationalen Reims, die homerischen, pindarischen und horazischen Versmaße eine höchst unerquickliche Zwangsehe eingehen mußten. Klopstock fühlte beim Antritt seiner Laufbahn die Nothwendigkeit einer neuen Begründung der dichterischen Form und dieses Gefühl spornte ihn zu Bemühungen um Sprache und Ausdrucksweise, vermöge welcher er für die neuhochdeutsche Poesie das wurde, was Luther für die neuhochdeutsche Prosa gewesen, wenn auch späterhin diese seine sprachliche und kritische Thätigkeit in seinem Buch „Die Gelehrtenrepublick" in Wunderlichkeiten und Schrullen auslief. Der poetische Stil seiner Jugend ist blank, körnig, gedrängt, originell und besonders in den Oden voll genialer Wendungen und Würfe. Die „Oden" sind überhaupt Klopstocks bleibendste poetische That und die besten derselben (An Fanny — Der Zürichsee — Die todte Klarissa — An Cidli — Die beiden Musen — Der Rheinwein — Das neue Jahrhundert — Thuiskon — Der Eislauf — Die frühen Gräber — Schlachtgesang — Bardale — Unsere Sprache — Mein Vaterland) werden durch ihren kühnen Schwung — ihren patriotischen Herzschlag, ihre Glut und Tiefe der Empfindung auch künftigen Geschlechtern noch beweisen, daß Platen berechtigt war, zu sagen, Klopstock habe „die Welt fortgerissen in erhabener Odenbeflügelung". Aber sein nationalliterarisches Hauptwerk war der „Messias" (20 Gesänge, von 1748—73), den man nicht, wie der Dichter gethan, ein Heldengedicht, sondern mehr einen elegischschildernden Hymnus auf den Stifter des Christenthums nennen kann. Indem Klopstock mit dem Gedanken umging, an die Stelle der bisherigen

bloß lyrischen, didaktischen und beschreibenden Dichtung die epische zu setzen und seiner Nation ein Epos zu schaffen, schwankte er zwischen den Eingebungen seines Patriotismus, welcher ihn die Geschichte Heinrichs des Voglers als Stoff wählen hieß, und denen seiner Christlichkeit. Die letztere, welche unserem Dichter auch seine „Geistlichen Lieder" eingab, überwog und ließ ihn den Erlöser zum Gegenstande nehmen. Bezugs der Form schwebte ihm Homer vor, aber nur äußerlich, d. h. inbetreff der Wahl des Hexameters, den ihm schon der Widerwille gegen die französirende Alexandrinerdichtung empfahl. Innerlich war Ossian maßgebender, dessen wehmüthige Mondscheinpoesie der deutschen Weichherzigkeit, wie sie besonders durch Young und seine deutschen Verehrer genährt worden, mehr zusagte als die sonnenhelle Plastik des Hellenen. So vergriff sich denn Klopstock in Stoff und Behandlungsweise, wie die Unbefangeneren seiner Zeitgenossen richtig erkannten. Schon Herder klagte, es mangelte dem klopstock'schen Epos an sinnlicher Begreiflichkeit, an Nationalität und freier, von theologischer Orthodoxie unabhängiger Auffassung, und Schiller sagte, Klopstock ziehe im Messias allem den Körper aus, um es zu Geist zu machen. Hiermit sind denn die Mängel des Werkes treffend bezeichnet. Aber dieser Mängel ungeachtet begann mit der Messiade der eigentliche Aufschwung der neueren deutschen Literatur: so außerordentlich war das allseitig anregende Verdienst dieses Werkes pathologischer Dichtung, besonders in Sprache und Ausdruck. Als die ersten Gesänge in den bremer Beiträgen erschienen, war die Wirkung eine wahrhaft unerhörte. Die Gottschedianer eiferten gegen die sprachliche und metrische Neuerung, die Pfaffen gegen Missbrauch der Religion, allein die Nation empfing das Gedicht mit enthusiastischer Bewunderung und Theilnahme und machte den elegisch-empfindsamen Ton desselben zu einer Zeitstimmung. Man wettete mit gespanntester Erwartung, ob der Dichter seinen Abbadonna selig werden lassen würde oder nicht, und selbst einsichtsvolle Kritiker ließen ihre Ausstellungen nur in der Form ehrerbietiger Winke laut werden. Die sieben ersten Gesänge sind auch wirklich, obgleich ebenfalls durchaus musikalisch, d. h. unepisch und unplastisch, die besten, weil hier noch einigermaßen das Menschliche vorwaltet, wie z. B. in der lieblichen Figur der Portia. Wie aber das Gedicht von Gesang zu Gesang vorschreitet, wird es immer mehr aller Handlung ledig, immer eintöniger psalmodisch, immer ätherischer und seraphischer und zuletzt erregt das peinliche Bemühen des Dichters, fortwährend erhaben und verzücktes Staunen erregend zu singen, nur noch das Staunen der Befremdung, ja geradezu gähnende Langeweile. Die naheliegende Vergleichung Klopstocks mit Milton muß zum Nachtheile des ersteren ausfallen. Man stelle, um nur Eins anzuführen, den Satan des Briten mit unseres Dichters Abbadonna zusammen. Welch eine kolossale epische Gestalt jener, welch ein elegisch-weinerlicher

Geſell dieſer! Beide Figuren können zugleich recht gut den Charakter der Freiheitsbegeiſterung ihrer Schöpfer verſinnlichen. Wie konkret iſt Miltons Republikanismus, wie abſtrakt der Freiheitsenthuſiasmus Klopſtocks, der erſt die franzöſiſche Revolution jubelnd begrüßte, dann aber philiſterhaft verwünſchte, ſobald ſie anfing, von der Theorie zur Praxis überzugehen. Das Neue Teſtament leitete den Dichter in das alte zurück und er holte von dort die Stoffe ſeiner Dramen „Der Tod Adams", „Salomo", „David und Jonathan", von denen nur zu ſagen iſt, daß ſie eben keine Dramen ſind. Ebenſowenig ſind dies ſeine ſogenannten „Bardiete" („Hermannsſchlacht", „Hermann und die Fürſten", „Hermanns Tod"), kalte, lebloſe, ja fratzenhafte Produkte, Ausflüſſe eines forcirten, unhiſtoriſchen Teutonismus, welche zu dem abgeſchmackten Bardengebrüll der Kretſchmann, Denis und anderer im deutſchen Dichterwald das unerquickliche Signal gaben. [1])

Wenn Klopſtock die religiös-ethiſche Seite der Dichtung ſeiner Zeit zum Abſchluß brachte und derſelben zugleich das nationale Element einverleibte, ſo baute dagegen Chriſtoph Martin Wieland (geb. am 5. September 1733 zu Oberholzheim bei Biberach in Schwaben, geſt. am 20. Januar 1813 zu Weimar [2]) auf dem Vorgange der Anakreontiker weiter und ver-

---

[1]) Die inhaltloſe Deutſchthümelei und die chriſtliche Verhimmelung waren es, was Klopſtocks einſichtsvollſte Zeitgenoſſen an ihm tadelten und was ſeiner dauernden Wirkſamkeit bald in den Weg trat. Ich will hier nicht von Gottſched ſprechen, der Klopſtock nicht verſtand und ihn in ſeiner profanen Manier den „ſchraffiſchen Dichter mit mizraimiſchen Gedanken" nannte. Aber ſchon Leſſing wies auf die Unleſbarkeit der klopſtock'ſchen Werke hin, indem er eines ſeiner Sinngedichte ſagen ließ:

„Wer wird nicht einen Klopſtock loben?
Doch wird ihn jeder leſen? Nein!
Wir wollen weniger erhoben
Und fleißiger geleſen ſein."

Der Natur Göthe's mußte Klopſtocks Chriſtlichkeit und nordiſch-mythologiſches Germanenthum in gleichem Grade zuwider ſein. Daher die Aeußerung:

„Klopſtock will uns vom Pindus entfernen; wir ſollen nach Lorbeer
Nicht mehr geizen, uns ſoll inländiſche Eiche genügen;
Und doch führet er ſelbſt den überepiſchen Kreuzzug
Hin auf Golgatha's Hügel, ausländiſche Götter zu ehren."

Am derbſten, aber ſehr richtig drückte ſich in einem Brief an Merck der züricher Maler Füßli aus, indem er ſagte: „Den größten Theil von Klopſtocks Andachtsreden hole Gott und beinahe alles von ſeiner teutoniſchen Mythologie der Teufel! Die facultas lacrimosa, dieſes Schönpfläſterchen der deutſchen Poeſie, die teleſkopiſirten Augen, unnennbaren Blicke und der ganze theologiſche Hermaphroditismus ſind vergänglichere Lumpen als die, auf welche ſie gedruckt ſind."

[2]) Vgl. Wielands Leben von J. G. Gruber, 2 Thle. 1827 (reine treffliche Biographie). Chr. M. Wielands Leben und Wirken in Schwaben und in der Schweiz, von L. F. Oſterdinger, 1877. Wielands ſämmtliche Werke in 53 Bänden, Leipzig 1818 ff.

kündigte in seinen Dichtungen das mit aristippischer Grazie vorgetragene Evangelium der heiteren Sinnlichkeit. Zwar die Anfänge seiner schriftstellerischen Laufbahn schienen auf ein ganz anderes Ziel hinzuweisen. Die reichen Anlagen des Knaben waren etwas treibhausmäßig entwickelt worden und in der Unklarheit der ersten Jünglingsjahre ergriff ihn die religiös-sentimental-schwärmerische Stimmung jener Tage, so wenig das auch mit einer Bildung harmonirte, welche hauptsächlich auf das Studium der Alten und der französischen Autoren des 18. Jahrhunderts basirt war. Eine klopstockisch-seraphische Liebe zu einer jungen Verwandten riß den Siebzehnjährigen vollends unwiderstehlich in das Nebelreich der Empfindsamkeit hinein und die vertraute Freundschaft mit Bodmer schien ihn rettungslos in den Fluten der christlichen Wasserdichtung untergehen lassen zu wollen. Mit jugendlicher Hast warf er als Ausflüsse dieser anempfundenen Richtung seine Erstlingswerke aufs Papier, das „Lehrgedicht von der Natur der Dinge", den „Antiovid", die „Moralischen Erzählungen", die „Briefe von Verstorbenen", den „Frühling", die „Sympathieen", die Patriarchade „Der geprüfte Abraham" im bodmer'schen Stil, endlich die „Empfindungen eines Christen". Er war ganz trunken von Religion, Tugend und Moral und da gesellte sich denn ganz natürlich zu seiner Schwärmerei auch ein Zelotismus, der sich hämisch gegen die Anakreontiker richtete. Und doch blickte schon jetzt hinter der seraphischen Maske hie und da ein Zug von dem eigentlichen Wieland hervor. Man lese nur die Schilderung, die er im „Antiovid" vom ersten Kuß entwarf.[1]) Seine auf die Spitze getriebene Frömmigkeit und Tugendschwärmerei konnte unmöglich lange vorhalten. Der Spott der Kritik that auch das Seinige, um diese Spitze zu brechen. Nikolai schrieb, Wielands junge Muse spiele wie die bodmer'sche die Betschwester und hülle sich, der alten Witwe zu gefallen, in ein altväterisch Käppchen, das sie übel kleide. Solche Pfeile trafen, ohne jedoch zunächst dem Dichter zur Erkenntniß seines wahren Naturells zu verhelfen. Sein Loskommen aus der persönlichen Sphäre Bodmers befreite ihn zwar von der Seraphik, aber noch schwankte er in verwandten Gebieten unselbstständig umher. Er begann ein Epos, „Cyrus", halb in klopstock'scher, halb in tasso'scher Manier, ließ es aber unvollendet und arbeitete nur die Episode „Araspes und Panthea"

[1]) „Jetzt, da ihre Brust zum erstenmal sich drückt,
Zum erstenmal sich Arm in Arm verstrickt
Und Amors Gunst das Siegel der Verbindung,
Den ersten Kuß, auf ihre Lippen drückt —
Nein, dich zu singen, erster Kuß,
Dich, höchste Wollust dieses Lebens,
Bestrebet sich, wiewohl noch glühend vom Genuß,
Der treue Schäfer selbst vergebens."

zu einem dialogisirten Roman aus, in welchem schon verstohlen der Ton seiner späteren griechischen Romane anklang. Das Epos war ihm mißlungen und die dramatische Dichtung, wie er sie darauf versuchte („Johanna Gray", „Klementina von Porreta") mußte ihm jetzt, wie später („Alkeste") in noch höherem Grade misslingen. Lessing vertrieb ihm durch eine unwidersprechliche Kritik den dramatischen Kitzel und rieth ihm, zuerst eine Zeitlang auf der Erde zu wandeln und die Menschen kennen zu lernen, bevor er dieselben dichtend schildern wollte. Wieland merkte sich das und ging in eine gute Schule, in die Schule Shakespeare's, den er als Vorarbeiter Eschenburgs 1762—66 übersetzte, während ihn zugleich die vertraute Bekanntschaft mit dem weltmännisch gebildeten Grafen Stadion der Selbsterkenntniß, der Erkenntniß seines Talents und der Bestimmung desselben immer entschiedener entgegenführte. In seiner „Nadine" und den scherzhaften Erzählungen („Diana und Endymion", „Das Urtheil des Paris", „Aurora und Cephalus") erscheint Wieland 1762 schon völlig aus der seraphischen Nebelhülle herausgeschält. Ein Anakreontiker in stärkster Potenz tritt er vor uns hin, einerseits von Lukian, andererseits von Voltaire und Crebillon inspirirt. Die Rechte des gesunden Menschenverstandes und der Sinnlichkeit sind es, welche Wieland in didaktisch-satirischer Dichtung von jetzt an darzustellen und zu vertheidigen unternimmt. In seinem nächsten Werk, „Don Silvio von Rosalva", that er einen satirischen Kreuzzug gegen die Schwärmerei, wobei er aber, wie das immer seine Art geblieben ist, mehr bloß neckend um die Sache herum- als ernst auf sie losging. Wieland besaß viel zu viel Gutmüthigkeit, um ein rechter Satiriker sein zu können; seine Natur war mehr aufs Loben als aufs Tadeln gerichtet. Viele Mattherzigkeit und Weichlichkeit lief hierbei mitunter, aber auch viele freundliche und neidlos warme Theilnahme an dem Streben anderer, wie sie insbesondere in dem Verhältnisse Wielands zu Göthe schön hervortrat. [1]) Was unser Dichter im Don Silvio versucht hatte, wiederholte er in seinem Lieblingswerk „Agathon" (1766) in höherem Stile. Dieser Roman spielt in der Zeit des Sokrates und bewegt sich ganz in der abenteuerlichen Manier der alexandrinischen Romandichtung; allein das griechische Kolorit ist nicht sehr getroffen, weil

[1]) Wieland war von Göthe bekanntlich mehrfach, besonders rücksichtslos aber in der satirischen Posse „Götter, Helden und Wieland", verspottet worden. Dessenungeachtet wurde Wieland dem genialen Wildfang, als dieser nach Weimar gekommen, mit väterlicher Zärtlichkeit und unverhehlter Bewunderung zugethan. „Für mich," schrieb er an Merk, „ist kein Leben mehr ohne diesen wunderbaren Knaben, den ich als meinen eingeborenen einzigen Sohn liebe und, wie einem echten Vater zukommt, meine innige Freude daran habe, daß er mir so schön über'n Kopf wächst und alles das ist, was ich nicht habe werden können." Solcher und zwar noch weit enthusiastischerer Aeußerungen Wielands über Göthe gibt es bekanntlich mehrere.

Wieland in dieſe, wie in alle ſeine griechiſchen Schilderungen, viel zu viele Modernitäten, deutſche Sentimentalität und franzöſiſche Reifrock- und Schönpflästerchenkultur miſchte. Von einer lauteren Auffaſſung des Griechenthums iſt überall bei ihm keine Rede. Und gleich willkürlich wie das griechiſche, behandelt er auch das ritterliche Koſtüm. Beider bediente er ſich abwechſelnd in einer Reihe von Erzählungen in Verſen und Proſa („Idris und Zenide", „Muſarion", „Die Grazien", „Die Dialogen des Diogenes von Sinope", „Der neue Amadis", „Kombabus", „Der verklagte Amor"), welche immer entſchiedener auf die Schilderung ſinnlicher Liebe hinſtrebten, als hätte ſich der Dichter an dem Seraphismus ſeiner erſten Periode recht eigentlich dadurch rächen wollen. Die bedeutendſte dieſer Erzählungen iſt die Muſarion, in welcher das Lehrhafte die anmuthige Form der Erzählung nicht ſtört und der Dichter zum erſtenmal alle jene Leichtigkeit des dichteriſchen Stils erreichte, mittels welcher er wie bisher keiner der deutſchen Literatur Eingang in die höheren Kreiſe der Geſellſchaft verſchaffte. Dies war für die Geltendwerdung vaterländiſcher Literatur von großer Wichtigkeit, hat aber auf der andern Seite Wielands Wirkſamkeit für die Zukunft beeinträchtigen geholfen, indem er ſich durch den Beifall, der ihm in jenen Kreiſen zutheil ward, verleiten ließ, der dort beliebten franzöſiſchen Leichtfertigkeit immer größere Einräumungen zu machen. Den Vorwurf der Schlüpfrigkeit, welcher ihm aus dieſen Einräumungen erwuchs, hat Wieland freilich nicht gelten laſſen wollen. „Ich weiß nicht," ſchrieb er an Böttiger (1795), „wie mir der Vorwurf gemacht werden kann, ich ſei ein ſchlüpfriger Schriftſteller. In meiner Seele iſt nichts von dem Stoffe, der hier gähren müßte, wenn ich dies ſein ſollte. Es ſollte mir wohl auch verecundia, wie dem Vergil, gegeben werden. Noch jetzt in meiner neuen Ausgabe habe ich ſorgfältig geprüft, was etwa der Art anſtößig ſein könnte. Ein alter Mann, der Kinder und Enkel um ſich herumlaufen hat, iſt wohl von allem Kitzel frei. Ich habe überall Orginale kopirt und mich ſorgfältig in acht genommen, der menſchlichen Natur Bocksfüße zu geben, wo ſie keine hat. Bei mir handeln die Perſonen ihrem Weſen gemäß und der Wollüſtling kann nicht anders ſprechen, als ich ihn reden laſſe. Hätte ich die Menſchen ſo geſchaffen, dann könnten mich Vorwürfe treffen, aber die hat Gott ſo gemacht." Allein ein andermal ſagte er doch: „Meine Töchter dürfen mich erſt ganz leſen, wenn ſie verheiratet ſind." [1]) Seine Stellung als Prinzenerzieher zu Weimar verdankte er ſeinem „Goldenen Spiegel oder die Könige von Scheſchian", ein Buch, welches ſeine Ideen über Staat und Geſchichte entwickelt und in den Rahmen einer morgenländiſchen Geſchichte eine Art Fürſtenſpiegel faſſt. Durch ſeine Monatſchrift der „Deutſche Merkur" (1773 fg.) für eine Zeitlang der Mittel-

[1]) Vgl. C. W. Böttiger: Wieland nach ſeiner Freunde und ſeinen eigenen Aeußerungen (mitgeth. in Raumers hiſt. Taſchenb. 1839).

punkt der literariſchen Bewegung geworden, trat er jetzt in die dritte Periode ſeiner Thätigkeit. Seit 1774 arbeitete er an den „Abderiten", einem ſatiriſchen Roman, der die Lächerlichkeiten der deutſchen Spießbürgerei und Kleinſtädterei in griechiſchem Gewande vorführt und nach allen Seiten hin ironiſche Blicke wirft. Der Anfang iſt ganz vortrefflich, ſchade, daß die Fortſetzung an Breite, an dem leidet, was man nicht mit Unrecht wielandiſche Geſchwätzigkeit genannt hat. Mit Vorliebe wandte ſich der Dichter dann wieder zu der romantiſchen Märchenwelt, für welche die altfranzöſiſchen Fabliaux eine unerſchöpfliche Fundgrube abgaben. In der Bearbeitung ſolcher ritterlich-romantiſcher Stoffe, wie er ſie in ſeinem „Wintermärchen", ſeinem „Sommermärchen", in „Pervonte", „Geron der Adliche", im „Vogelſang", insbeſondere aber in „Gandalin" (der Perle aller ſeiner poetiſchen Erzählungen) unternahm, erſtieg er allmälig den Höhepunkt ſeiner Dichtung, den die romantiſche Epopöe „Oberon" (12 Geſänge, 1780) bezeichnet, durch welche Wieland der Vorläufer unſerer Neuromantiker wurde. Der altfranzöſiſche Roman »Huon de Bordeaux« liegt dieſem Werke zu Grunde, über welches Göthe äußerte: „So lange Poeſie Poeſie, Gold Gold und Kriſtall Kriſtall bleiben wird, wird Oberon als ein Meiſterſtück poetiſcher Kunſt geliebt und bewundert werden." Wir wollen gegen dieſes Lob nichts einwenden, nur daß unſeres Bedünkens Wielands Poeſie auch in dieſem ſeinem Meiſterſtücke, wie überhaupt durchweg, eine mehr von außen her angeregte, nachahmende und äußerliche als eine urſprüngliche, eigene und empfundene iſt. Seine letzte ſchriftſtelleriſche Periode hat außer dem griechiſchen Roman „Ariſtipp", den er ſelbſt die ſchönſte Blüthe ſeines Alters nannte und der das Leben Athens zur Zeit ſeines höchſten Glanzes ſchildert, nichts Bedeutenderes mehr aufzuweiſen, denn die religiös-philoſophiſche Doktrin und Polemik, welche Wieland in ſeinen „Göttergeſprächen", im „Peregrinus Proteus" und „Agathodämon" am Ende des 18. Jahrhunderts entwickelte, iſt heutzutage kaum noch der Erwähnung werth. In der letzten Zeit ſeines Lebens vertiefte ſich Wieland ganz in ſeine philologiſchen Liebhabereien und überſetzte die Epiſteln und Satiren des Horaz, den Lukian und die Briefe Cicero's. Was ſeine Begabung, ſein Schaffen und ſeine nationalliterariſche Stellung angeht, ſo ſcheint ſie mir Wieland ganz gut charakteriſirt zu haben, wenn er von ſich ſagt (1800?): „Ich habe ungeheuer wenig Imagination und gleichwohl hat man immer nur die Phantaſiegeſchöpfe bei mir in Anſchlag gebracht. Ich habe aber ſeit fünfzig Jahren eine Menge Ideen in Umlauf geſetzt, die den Schatz der Nationalkultur vermehrt haben und nun gar nicht mehr den Stämpel ihres Urhebers tragen. Dies iſt mein Verdienſt."[1])

[1]) Vgl. Böttiger: Literariſche Zuſtände und Zeitgenoſſen, 1838, Bd. 1, S. 257. Dieſes Buch bringt neben vielem Klatſch doch manches Denkwürdige über die Heroen und Verhältniſſe unſerer klaſſiſchen Literaturperiode bei.

Wenn Klopſtock ſeines erkünſtelten Germanenthums ungeachtet an die Engländer ſich angeſchloſſen, wenn Wieland ganz offenkundig die Franzoſen zu Muſtern nahm, ſo trat in Gotthold Ephraim Leſſing (geb. am 22. Jan. 1729 zu Kamenz in der Oberlauſitz, geſt. am 15. Febr. 1781 auf einem Ausfluge von Wolfenbüttel nach Braunſchweig[1]) der Mann auf, welcher an der Hand ſeiner klaſſiſchen Kritik unſere Poeſie aus dem klopſtockſchen Himmel und aus dem „romantiſchen Land“ Wielands in die Heimat zurückleitete und ſie deutſch ſein, ſie deutſch und zugleich frei ſprechen lehrte. An den Alten und im freien Weltverkehr hat Leſſing ſich gebildet. Daher empfahl er in der Kunſt das plaſtiſche Ideal, ohne dabei einſeitig das Bedürfniß moderner Formen zu negiren; daher drang er überall auf die enge Verbindung der Literatur mit dem Leben und ſind alle ſeine Schriften voll von dem realen Gehalte des letztern. Mit eminentem Wiſſen ausgeſtattet, hat er alles geprüft, von nichts ſich beſtechen laſſen. Er achtete den ethiſchen Gehalt des Chriſtenthums, den er in den Worten des Evangelium Johannis: „Kindlein, liebet euch unter einander!“ ausgedrückt fand, und ließ dem Dogmenkram die gebührende Verachtung angedeihen. Bereitwillig anerkannte er die Verdienſte der Franzoſen um die Aufhellung mittelalterlicher Finſterniß, aber unerbittlich verurtheilte er ihre Pſeudoklaſſik und ſprach das erwachende Selbſtbewußtſein der deutſchen Poeſie gegenüber der Gallomanie in den Worten: „Man zeige mir doch das Stück des großen Corneille, welches ich nicht beſſer machen könnte!“ ſcharf und bündig aus. Nach allen Seiten hin hat er anregend gewirkt, oft zugleich muſtergebend; dem Größten wie dem ſcheinbar Geringfügigſten hat er dieſelbe Achtſamkeit, denſelben Fleiß gewidmet. Durch ſeine Fehde gegen den Philologen Klotz hat er einem geiſtvolleren Studium des Alterthums („Briefe antiquariſchen Inhalts“ — „Wie die Alten den Tod gebildet“, u. a. m.), in ſeinen Kämpfen gegen den orthodoxen Theologen Göze dem geſunden Menſchenverſtand in religiöſen Dingen die Bahn gebrochen („Anti-Göze“, u. a. m.), nachdem er durch Herausgabe der „Wolfenbüttler Fragmente“ eines Unbekannten (Reimarus, 1774) das Signal zu einer vernunftgemäßen Kritik des

---

[1]) Vgl. Th. W. Danzel: Leſſings Leben und Werke, 1850. 1. Bd., der 2. Bd. wurde von G. E. Guhrauer ausgearbeitet. Zweite berichtigte und vermehrte Auflage, von W. v. Maltzahn u. R. Boxberger, 2 Bde. 1880—81. A. Stahr: Leſſings Leben und und Schriften, 2 Bde. 1858. Leſſings Briefe an Eva König, 1870. O. v. Heinemann: „Zur Erinnerung an Leſſing“; Briefe und Aktenſtücke aus der Bibliothek und dem Archiv zu Wolfenbüttel, 1870. Lessing, his life and writings, by I. Sime (deutſch bearbeitet von A. Strodtmann, 1878). K. Fiſcher: Leſſing als Reformator der deutſchen Literatur. 2 Bde. 1881. Von den Werken Leſſings lieferte Lachmann die vollſtändigſte und beſte Ausgabe, Berlin 1839 — 40, 13 Bde. Vierundfünfzig dramatiſche Entwürfe und Pläne Leſſings, herausgeg. von R. Boxberger, 1876.

Christenthums gegeben. Die ästhetische Kritik hat er in Deutschland eigentlich erst begründet. Sein „Laokoon oder die Gränzen der Malerei und Poesie“ (1766) und seine „Hamburger Dramaturgie“ 1767—68) sind die unsterblichen Hauptthaten dieser Kritik. Durch jenen, welcher so recht die Stiftungsurkunde unserer neueren Aesthetik ist, wurde der einseitigen Geltung des Princips der poetischen Malerei ein Ende gemacht und die Gränzlinie zwischen den bildenden Künsten, deren Wesen die Ruhe, und der redenden, deren Wesen die Bewegung, festgesetzt; durch diese wurde die dramatische Herrschaft des Auslands gestürzt und unsere Bühne Originalwerken geöffnet, wobei Lessing einestheils auf Sophokles, anderntheils auf Shakspeare hinwies und jungen Talenten den Weg zeigte, auf welchem sie es im Drama weiter bringen könnten, als es seine Zeitgenossen, der keineswegs talentlose Freiherr Johann Friedrich von Cronegk (1731—58, „Kodrus“, u. a. m.) und der als Tragiker, Komöde, Polemiker und zuletzt als Kinderschriftsteller vielseitig thätige Christian Felix Weiße (1726—1804), auf dem ihrigen bringen konnten. So sehen wir Lessing allen Widerwärtigkeiten, allem Haß, allen Verleumdungen zum Trotz in Wissenschaft und Kunst ohne Unterlaß auf Befreiung des deutschen Geistes hinstreben, überall gründlich, tüchtig und zugleich human, überall dem Neuen Luft schaffend, ohne das Gute, welches das Alte bot, zu verwerfen. Mit Recht hat Ruge ihn den Patriarchen der deutschen Geistesfreiheit genannt [1]) und Hillebrand den germanisch-kosmopolitischen Grundzug seines Wesens hervorgehoben [2]). Aber wenn Gervinus

---

[1]) „Lessing stellt positiv in Werken des freien Geistes der Kunst und der Wissenschaft und polemisch gegen die kastenartig und in gläubiger Gewohnheit gebundene alte Welt die deutsche Aufklärung dar. Niemand thut es würdiger, edler und tiefer. Er sammelt für Deutschland die ganze humane und freie Geistesrichtung der Zeit in einen Brennpunkt, und indem er das Fremde und Antike germanisirt, gibt er zugleich dem Zeitgeist eine neue Gestalt. Er ist ein freier Gelehrter, ein freier Künstler, ein freier Mensch und einer von den wenigen Männern, welche ihre Zeit zu einem Abschluß bringen und dadurch die nothwendige Grundlage der Zukunft werden. Es ist nicht bloß unsere Kunst und Wissenschaft, es ist auch das religiöse und universelle Zeitbewußtsein, welches von ihm ausgeht, und es würde auch das politische sein, wenn Lessing dem deutschen Publikum nicht wenigstens für damals alle Gelehrigkeit in der Politik abgesprochen hätte. Sein Brief an Nikolai, in dem er die religiöse Freiheit unter dem großen Friedrich lobt, spricht sehr bitter über das politische Helotenthum selbst unter dem milden Scepter seines Helden. Und warum er so fest gegen die Zeloten zu Felde lag? Weil wir keine Hoffnung auf politische Freiheit hätten, so müßten wir wenigstens die religiöse mit aller Kraft aufrecht erhalten.“

[2]) „Durch alle seine Werke geht bei noch so großer Schärfe und syllogistischer Folgerichtigkeit, bei aller kritischen und polemischen Entschiedenheit ein Zug reiner menschlicher Theilnahme, welcher jeden anspricht, der nicht in weichlicher Sentimentalität das Wesen der Gemüthlichkeit findet und selbst gründlich genug denkt und fühlt, um in den Geist und die lebendige Innerlichkeit der lessing'schen Männlichkeit einzugehen. Die germanische

ſagt: „Leſſing war die Hebamme unſerer Poeſie, nicht ſelbſt Poet," ſo ſcheint mir der moroſe Literaturhiſtoriker denn doch viel zu viel Gewicht auf Leſſings ſtrenge und beſcheidene Selbſtkritik zu legen. Allerdings bekannte der große Mann: „Ich bin weder Schauſpieler noch Dichter. Man erweiſ't mir zwar manchmal die Ehre, mich für das letztere zu erkennen; aber nur, weil man mich verkennt. Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft ſich emporarbeitet, durch eigene Kraft in ſo reichen, ſo friſchen, ſo reinen Stralen aufſchießt; ich muß alles durch Druckwerk und Röhren aus mir herauspreſſen." Allein ich meine, wenn das „Herausgepreſſte" eine „Minna", eine „Emilia", ein „Nathan" iſt, ſo dürfte es immerhin darauf Anſpruch machen, Poeſie zu ſein. Wohl ſchuf Leſſing ſeine Dramen mit berechnendem Verſtande, wohl war dieſer, nicht die Phantaſie, nicht der ſchöpferiſche Enthuſiasmus, ſeine hervorragendſte Eigenſchaft; aber eine zweite Grundbedingung alles Dichtens, tiefes und ſtarkes Gefühl, werden ihm nur ſolche abſprechen, die ſich nicht die Mühe geben, die harte Schale dieſes antiken Charakters zu durchdringen.[1]) Wenn Leſſings Proſa von Anfang

---

Natur dringt in ſeinem Verkehr wie in ſeinen Schriften hervor, mit ihr greift er gleichſehr in die Tiefen unſeres deutſchen Volkes, wie in die der Menſchheit. In dieſem Grunde wurzelte dann auch ſeine Liebe für reine Wahrheit und die Freiheit der Ueberzeugung. Die Idee der Wahrheit, die Wahrheit ihrer ſelbſt wegen, bewegte ſein Denken, trieb ihn zu jeglicher Forſchung und leitete ihn auf dem Wege zur Wiſſenſchaft. Was er ſeinen Nathan von Saladin ſagen läſſt —

— — — Und er will Wahrheit, Wahrheit,
Und will ſie ſo, ſo bar, ſo blank, als ob
Die Wahrheit Münze wäre —

ſagt er eigentlich von ſich ſelbſt."

[1]) Durch eine Erſcheinung wie Göthe's Werther mußte ſich Leſſings antike Natur unangenehm berührt fühlen. Er ſchrieb darüber 1774 an Eſchenburg: „Glauben Sie wohl, daß je ein römiſcher oder griechiſcher Jüngling ſich ſo und darum das Leben genommen? Gewiß nicht. Die wußten ſich vor der Schwärmerei der Liebe ganz anders zu ſichern und zu Sokrates Zeiten würde man eine ſolche ἐξ ἔρωτος κατοχής, welche τι τολμᾶν παρὰ φύσιν antreibt, nur kaum einem Mädelchen verziehen haben. Solche kleingroße, verächtlich ſchätzbare Originale hervorzubringen, war nur der chriſtlichen Erziehung vorbehalten, die ein körperliches Bedürfniß ſo ſchön in eine geiſtige Vollkommenheit zu verwandeln weiß." Es gab und gibt Leute in Deutſchland, welche aus dieſer Aeußerung ſonderbar genug Leſſings Gefühlloſigkeit folgerten. Aber man leſe einmal, was Leſſing (1778) über ſeines Sohnes und ſeines Weibes Tod an ſeinen Bruder und an Eſchenburg ſchreibt: „Ich habe nun eben die traurigſten vierzehn Tage erlebt, die ich jemals hatte. Ich lief Gefahr, meine Frau zu verlieren, welcher Verluſt mir den Reſt meines Lebens ſehr verbittert haben würde. Sie ward entbunden und machte mich zum Vater eines recht hübſchen Jungen, der geſund und munter war. Er blieb es aber nur vierundzwanzig Stunden und ward hernach das Opfer der grauſamen Art, mit welcher er auf die Welt gezogen werden mußte." — „Meine Frau iſt todt und dieſe Erfahrung habe ich nun auch gemacht. Ich freue mich, daß mir viele dergleichen Erfahrungen nicht mehr übrig ſein können, zu machen; und ich bin ganz leicht.

an ein lauterer Spiegel ſeiner geiſtigen Klarheit war, ſo hat er dagegen in ſeinen poetiſchen Erſtlingswerken die Schwankungen der Geſchmacksrichtungen jener Zeit mitdurchgemacht. Während er in die Theorie des Epigramms und der Fabel läuternd und reformirend eingriff, ſind ſeine eigenen „Sinngedichte“ in der hergebrachten Manier gehalten und ſeine „Fabeln“ holzſchnittartig trocken. Noch weniger konnten ihm „Lieder“ gelingen. Auch ſeine erſten dramatiſchen Verſuche, wozu ihn die Bekanntſchaft mit dem leipziger Theater angeregt hatte, die Luſtſpiele „Der junge Gelehrte“ — „Die Juden“ — „Der Freigeiſt“, gehen ganz in den Geleiſen der Weiße, Mylius und anderer Luſtſpielſchreiber jener Zeit. Leſſings dramaturgiſche Reform hebt erſt mit ſeinem bürgerlichen Trauerſpiel „Sara Sampſon“ (1755) an, womit er, an das gegen die Pſeudoklaſſik Front machende bürgerliche Drama Diderots gelehnt, den Kampf gegen die franzöſiſche, durch die Gottſchedianer in Deutſchland verfochtene Theorie eröffnete. In den „Literaturbriefen“ ging er (1759) in der Perſon Gottſcheds der Gallomanie direkt zu Leibe und verwies auf Shakſpeare, welcher dem Weſen nach dem antiken Drama näher ſtände als die Franzoſen. Im Jahr 1763 veröffentlichte er, der Theorie ſtets die Praxis geſellend, ſein Luſtſpiel „Minna von Barnhelm“, welches er abſichtlich in Proſa ſchrieb, weil ihm der Gang der ausländiſchen und deutſchen Literatur gezeigt hatte, daß ausſchließlicher Gebrauch von Vers und Reim nur allzuleicht der Unnatur in der Poeſie den Weg bahnte. Die Minna von Barnhelm iſt das erſte wirklich echtnationale Stück, welches auf dem deutſchen Theater erſchien und wurde mit dankbarem Jubel begrüßt. Der aus einſeitiger Auffaſſung Shakſpeare's entſprungenen Tendenz, das junge deutſche Drama in die Region brutaler Rohheit und lichtloſen Grauens einzuführen, ſetzte er ſodann 1772 ſein Trauerſpiel „Emilia Galotti“ entgegen, um zu zeigen, daß das Tragiſche keineswegs in der Häufung maßloſer Gräuel beſtehe. Strenge, knappe Form, klare Expoſition, markirte Charakterzeichnung, endlich der hochſittliche ſtrafende Ernſt, womit höfiſche Verderbniß gegeißelt wird, zeichnen dieſe Tragödie aus; allein die Kataſtrophe, die Tödtung der Heldin durch ihren Vater, iſt doch zu wenig motivirt, um eine reintragiſche Wirkung zu üben. In dem Schauſpiel

---

Wenn du dieſe Frau gekannt hätteſt! Aber man ſagt, es ſei nichts als Eigenlob, ſeine Frau zu rühmen. Nun gut, ich ſage nichts weiter von ihr. Aber wenn du ſie gekannt hätteſt! Du wirſt mich nie wieder ſo ſehen, wie Moſes mich geſehen, ſo ruhig und zufrieden in meinen vier Wänden. Wenn ich mit der einen Hälfte meiner übrigen Tage das Glück erkaufen könnte, die andere mit ihr zu verleben, wie gerne wollte ich es thun! Aber das geht nicht und ich muß nun wieder anfangen, meinen Weg allein zu duſeln: ich habe dieſes Glück unſtreitig nicht verdient.“ Es liegt mehr, unendlich viel mehr wahres Gefühl und wahrer Schmerz in dieſen wenigen Zeilen als in Bänden voll Thränengeträufel der klopſtock-bodmerſchen Schule.

„Nathan der Weise“ (1779), welches schon durch seine Form, den fünffüßigen Jambus, für unser Drama epochemachend wurde, hat Lessing zum Schluß seiner dichterischen Laufbahn einen unvergänglich herrlichen Triumphgesang der Humanität und Geistesfreiheit geliefert. Die große Idee dieses Werkes, welches der Zelotismus dem deutschen Genius nie verzeihen wird, die Idee, daß das Reinmenschliche über alle Satzungen und Fesseln des religiösen Vorurtheils triumphiren müsse, hat auf die Entwickelung unseres geistigen Lebens einen unberechenbaren Einfluß geübt und es wird einst eine Zeit kommen, wo die Erzählung Nathans von den drei Ringen in der deutschen Pädagogik eine große Rolle spielt. [1]) Lessings letzte Schrift „Die Erziehung des Menschengeschlechtes“ (1780), ist als ein kostbares Testament zu betrachten, worin gezeigt wird, daß die wahre göttliche Offenbarung nur in der menschlichen Vernunft und durch diese sich bewerkstellige und vollende.

Lessings literarische Thätigkeit mußte ihrem ganzen Wesen nach eine ziemlich isolirte bleiben und die Nachahmer zurückschrecken. Doch ist die Tragödie „Julius von Tarent“ von J. A. Leisewitz (1752—1806), die man herkömmlicher Weise unserer Klassik zuzählt, ohne daß sie diesen Anspruch rechtfertigte, als ein Schössling lessing'scher Dramatik zu betrachten. Mit Klopstock und Wieland hatte die Nachahmung leichteres Spiel. An die biblische Dichtung des ersteren, dessen Richtung besonders in Niederdeutschland und in der Schweiz wirksam sich erwies, lehnte sich der als Maler und Kupferstecher ausgezeichnete Landsmann Bodmers, Salomon Geßner (1730—87), mit seinem religiösen Idyll „Der Tod Abels“, an welchem, wie überhaupt an Geßners völlig naturloser, aller Individualisirung ermangelnder Idyllik, die leicht und anmuthig fließende Prosa das Beste ist. Auch Johann Kaspar Lavater (1741—1801) zeigt sich, wo er als Poet auftritt, als ein Vasall Klopstocks. So nach der vaterländischen Seite hin in seinen „Schweizerliedern“, nach der religiösen in seinem fürchterlich langweiligen Poem „Jesus Messias“, einer Spätfrucht der klopstock'schen Messiade, welche zu einer Zeit (1783) erschien, wo man von den Patri-

[1]) Wie ein verrottetes reichsstädtisches Spießbürgerthum die im Nathan verkündigte frohe Botschaft der Humanität aufnahm, bezeugt tragikomisch dieser am 28. Mai 1779 zu Frankfurt a. M. gefasste Rathschluß: »Resolutum coram Deputatione ord. Brachte der ältere Herr Bürgermeister mündlich vor, was maßen in letzter leipziger Messe von dem Gotthelf Ephraim Lessing ein Drama unter dem Titel: „Der weise Nathan“ erschienen seye, welches den skandaleusesten Inhalt in Rücksicht der Religion enthielte, weßhalben Er anheim stellen wolte, was gegen dieses verdächtige Buch vorzunehmen seye. Committatur dem älteren Herrn Bürgermeister, sogleich bei allen hiesigen Buchhändlern herumzuschicken und dieses Drama nachdrucksamst zu verbiethen“. Ausgeführt 28. Mai 1779 laut beigefügten Berichts des Kanzlisten Heinrich Bernard Beilermann.

archaden nichts mehr wissen wollte.[1]) Einen Dichter von ganz anderem Schlage hat Klopstocks patriotischer Freimuth geweckt in Christoph Daniel Friedrich Schubart (1739—91). Der war ein außerordentlich genialer Mensch, für Musik und Poesie gleich reich begabt, und hat es doch eigentlich nur zu Anläufen gebracht, mitunter jedoch zu großartigen, wie seine Rhapsodie „Ahasver" zeigt. Druck der Armuth und Leichtsinn verdarben ihm die frischesten Jahre, und bevor er sich zusammenzunehmen vermochte, brach ihm die Tyrannei eines deutschen Duodezdespoten Leben und Talent. Als er nach zehnjähriger, völlig willkürlicher Haft und Misshandlung (1777—87) seinen Kerker auf dem Asperg verließ, war sein Geist so versumpft, daß ihn sein Verderber zum Hofpoeten geeignet fand. Sein Dichten gipfelte in der berühmten Strafode „Die Fürstengruft". Sein „Kaplied", einige seiner Liebeslieder und Elegieen, wie seine naturfrischen Bauernlieder, verrathen überall den Dichter, aber im Ganzen ist ihm das wesentliche Thun echter Poesie, „dem realen Stoff das ideale Gepräge aufzudrücken", nicht gelungen.[2]) Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (1737—1823) folgte in seinem „Gedicht eines Skalden", worin er die Götterwelt der Edda einführte, ebenfalls den Spuren Klopstocks. Wie aber Schubart durch seine drangvolle Freiheitslyrik sich zu den „Drängern und Stürmern" gesellte, so auch Gerstenberg durch seine Tragödie „Ugolino", welche die berühmte Episode aus Dante's Hölle behandelt und durch ihr maßloses Schwelgen im Grausenhaften Lessings Opposition hervorrief. In F. A. J. M. von Sonnenberg (1779—1805) verdarb die Nachahmung Klopstocks ein großes Dichtertalent. Sein religiöses Epos in Hexametern „Donatoa oder das Weltende" zeigt bei aller Extravaganz oft große Kraft und Fülle des Gemüthes. Unter Wielands Nachahmern in der ritterlichen Epopöe sind zu nennen Heinrich von Nikolay (1737—1820, nicht zu verwechseln mit dem Aufklärer Nikolai), Johann Baptist Alxinger (1755—1797, „Doolin", „Bliomberis") und Friedrich August Müller (1767—1807, „Richard Löwenherz", „Alonso", „Adalbert"). Die Komik der komischen Erzählungen Wielands karikirte Aloys Blumauer (1755—1798) in seiner „Travestirten Aeneide" bis zur Gemeinheit. Als Romandichter wurde Wieland am geistvollsten nachgeahmt von dem vielthätigen, nur etwas zu redseligen August Gottlieb Meißner (1753—1807, „Skizzen", „Alkibiades", „Bianka Ca-

[1]) Es wird weiter unten noch von Lavater die Rede sein. Vgl. Bodemann: J. K. Lavater, sein Leben, Lehren und Wirken, 1850.

[2]) Vgl. Schubarts Charakter von seinem Sohne L. Schubart, 1798. Schubarts Leben in seinen Briefen, von D. F. Strauß, 2 Bde. 1849. Schubarts Journal „Die deutsche Chronik" (1774 fg.), wie seine im Kerker aufgesetzte Selbstbiographie (2 Bde. 1792—93) liefern wichtige Beiträge zur Sitten- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Schubarts sämmtl. Werke, 8 Bde. 1839 fg.

pello"), an dessen Romane sich J. A. Feßler (1756—1839) mit den seinigen anschloß.[1]) Sonst zeigte sich die deutsche Romandichtung dieser Zeit als einen Ableger der englischen. Gellert hatte mit seinem „Leben der schwedischen Gräfin v. G." den sentimental didaktischen Familienroman Richardsons auf deutschen Boden verpflanzt und nach ihm ließ es sich Johann Thimotheus Hermes (1738—1821) angelegen sein, diese Gattung zu pflegen. Sein in Briefen verfasster, fünfbändiger Roman „Sophiens Reise von Memel nach Sachsen" schlägt die richardson'sche Breite noch breiter, ist aber von bleibendem sittengeschichtlichem Werth. Da indessen auch Smollet und Sterne, wie Quevedo, Cervantes und Lesage, auf den deutschen Roman wirkten, so erklärt es sich leicht, daß J. K. A. Musäus (1735—87) schon 1760 in seinem „Grandison der Zweite" die überstiegene Empfindsamkeit verspotten konnte. Musäus suchte außerdem durch seine „Volksmärchen der Deutschen" (1782—86) die Romandichtung zum Volksmäßigen zurückzuführen, allein er wußte als Märchenerzähler den rechten Ton nicht zu treffen; seine Naivität ist eine ganz künstliche und springt immer in aufklärerische Ironie über.[2]) Im pikaresken Roman versuchte sich nicht ohne Glück A. F. L. von Knigge (1752—96, „Geschichte Peter Klausens"), Verfasser des widerwärtig-egoistischen Buches „Ueber den Umgang mit Menschen". Pietismus und Mysticismus predigte in einer Reihe von Romanen J. H. Jung-Stilling (1740—1817), dessen Autobiographie „Heinrich Stillings Jugend, Jünglingsjahre, Wanderschaft, häusliches Leben" (1777 fg.) übrigens merkwürdig bleibt als ein Vorläufer der modernen deutschen Dorfnovellistik. Die romanhaft geschriebene Selbstbiographie von Jungs Zeitgenossen K. Ph. Moritz (1757—1793, „Anton Reiser") ist ein psychologisches Gemälde, welches großes Interesse erweckt. Einen tüchtigen Anlauf zum humoristischen Roman nahm J. K. Wezel (1747—1819) in seiner „Lebensgeschichte Knauts des Weisen". Th. G. von Hippel (1741—96) suchte in seinen in Sterne's Manier gehaltenen Romanen („Lebensläufe in aufsteigender Linie", „Kreuz- und Querzüge des Ritters A bis Z"), wie in seinen Abhandlungen „Ueber die bürgerliche Verbesserung der Weiber" und „Ueber die Ehe" die revolutionären Ideen, welche damals Wissenschaft und Leben bewegten, mit der schönen Literatur in Beziehung zu setzen, ohne hüben und drüben recht über den Dilettantismus hinauszukommen. Vielseitiger, tiefer und formschöner ist der Humor

---

[1]) Weitaus das bedeutendste von Feßlers zahlreichen Büchern ist seine Selbstbiographie („Dr. Feßlers Rückblicke auf seine siebzigjährige Pilgerschaft". 2. Aufl. 1851), ein sehr belehrender Beitrag zur Geschichte der Aufklärungsperiode.

[2]) Vgl. J. K. A. Musäus. Ein Lebens- und Schriftstellercharakterbild von R. Müller, 1867.

von M. A. von Thümmel (1738—1817). Seine Erstlingsschriften sind nachgeahmte, so das komische Epos in Prosa „Wilhelmine", welches an Zachariä, so die komische Erzählung „Die Inokulation der Liebe", welche an Wieland erinnert. Aber eigenthümlich und bedeutend ist Thümmel in seinem humoristischen Reiseroman „Reisen in die mittäglichen Provinzen von Frankreich" (1791 fg. 10 Bändchen), welcher jedenfalls zu den Lieblingsschöpfungen des deutschen Humors gezählt werden muß. Ein vulkanisches Feuer der Sinnlichkeit brennt in Wilhelm Heinse's (1746—1803) Romanen („Ardinghello", „Hildegard von Hohenthal", „Laidion"), welche die Gegensätze von Natur und Kunst zu versöhnen, die antike Begeisterung für schöne Form mit dem leidenschaftlichen Pathos der Romantik zu vermählen suchen. Beachtenswerth ist der berühmteste dieser Romane, der Ardinghello, auch darum, weil er in einem dem Geiste der Sturm- und Drangperiode unserer Literatur ganz gemäßen Versuch ausläuft, einen Staat zu gründen, wo Freiheit, Natur und Schönheit das Scepter führen. Hier taucht also schon der große Gedanke auf, welchem wir bei Schiller in bestimmterer Form begegnen werden, der Gedanke, an die Stelle der moralischen Erziehung des Menschen die ästhetische zu setzen. Einen Nachzügler der Wieland-, Hippel-, Thümmel'schen Anschauung, Auffassung und Ausdrucksweise erkennt man in Karl Julius Weber (1767—1832), welcher im Sinne der Aufklärung über „Mönchere i" und „Ritterwesen" schrieb, dann in seinen „Briefen eines in Deutschland reisenden Deutschen" (1826—28) den ihm selber wie dem Publikum zusagenden humoristischen Ton fand und endlich seinen Landsleuten eine Sammlung von Essays vermachte, welche unter dem Titel „Demokritos oder hinterlassene Briefe eines lachenden Philosophen" (12 Bde. 1832 fg.) andauernder Gunst mit Recht sich erfreute, denn Weber stellte sich damit in die Reihe der besten deutschen Essayisten.

Die Romanliteratur dieser Periode zeigt uns die immer größer werdende Bedeutung der Prosa für unser Schriftthum und nach dem Vorgang der Engländer und Franzosen Shaftesbury und Bolingbrocke, Voltaire und Rousseau, welche den Deutschen bewiesen, wie einflußreich man den prosaischen Stil zu handhaben vermöchte, stoßen wir jetzt in Deutschland auf eine Anzahl von Prosaikern, welche alle darauf ausgingen, die Ergebnisse wissenschaftlicher Forschung ins Leben einzuführen und nicht nur dem Geiste, sondern auch dem Gefühle näher zu bringen. Sie wirkten theils didaktisch im Sinne der Aufklärer, wie J. G. Zimmermann (1728—95, „Ueber die Einsamkeit" — „Vom Nationalstolz"), H. K. Hirzel (geb. 1725, „Das Bild eines wahren Patrioten" u. a. m.), Thomas Abbt (1738—66, „Vom Tod für's Vaterland" — „Vom Verdienste"), H. P. Sturz (1736 bis 1779, „Briefe eines Reisenden"), J. J. Spalding (1714—1804,

„Ueber die Bestimmung des Menschen") und Chr. Garve (1742—98, „Ueber Gesellschaft und Einsamkeit", „Grundsätze der Moral und Politik u. a. m.); theils publicistisch, geschichtephilosophisch und historisch im Geiste des 18. Jahrhunderts, wie F. K. von Moser (1723—1798, „Politische Wahrheiten") und Justus Möser (1720—98, „Osnabrückische Geschichten" — Patriotische Phantasieen"), dem sein Ehrenname »Advocatus patriae« wohlgebührt, J. Iselin (1728—82, „Philosophische Träume eines Menschenfreundes" — „Ueber die Geschichte der Menschheit"), A. L. von Schlözer (1735—1809, „Staatsanzeigen", „Allg. nordische Geschichte", „Weltgeschichte im Auszuge und Zusammenhange" [1]) und L. T. von Spittler (1752 bis 1810, „Geschichte d. christl. Kirche", „Gesch. Wirtembergs", „Gesch. Hannovers", „Entwurf einer Geschichte der europäischen Staaten"); theils endlich kunstphilosophisch, wie J. G. Sulzer (1720—79, „Allgemeine Theorie der schönen Künste", 4 Bde.). Mit weit größerer Genialität erfasste jedoch das Studium der Kunst Johann Joachim Winkelmann (geb. 1717 zu Stendal, ermordet 1768 zu Triest), dessen berühmte „Geschichte der Kunst des Alterthums" (1764) eine neue Epoche des Kunststudiums begründete und dessen ästhetische Wirksamkeit die Poesie Göthe's wesentlich gefördert hat.[2])

Indem wir jetzt weiter gehen und in die sogenannte „kraftgenialische" oder „Sturm- und Drangperiode" unserer Literatur eintreten, bitte ich, in's Gedächtniß zurückzurufen, was ich oben über den revolutionären Geist der deutschen literarischen Bewegung des 18. Jahrhunderts, besonders in dessen zweiter Hälfte, gesagt habe. Daß schon Klopstock, Wieland und Lessing von diesem Geist angehaucht, daß Schubart, Gerstenberg und Heinse von ihm durchdrungen waren, ist gewiß, aber recht frei und frank trat er erst in einer jüngeren Dichter-Generation hervor, welcher einerseits Rousseau das Naturevangelium, andererseits Shakspeare das Kunstevangelium verkündet hatte. Während die kritische Philosophie Kants auf die gesammte geistige Entwickelung Deutschlands ihre stillen, aber tief einschneidenden Wirkungen allmälig zu äußern begann, ergingen sich die „Stürmer und Dränger" in tumultuarischer Umwälzungslust, die sich gegen die literarische und sociale Verstockung und Verknöcherung richtete und allem Philisterhaften,

[1]) Vgl. Schlözer, ein Beitrag z. Literaturgesch. d. 18. Jahrh., von A. Bock, 1844.

[2]) „Winkelmann hatte, seitdem er die Alten genauer zu studiren begann, sein ganzes Augenmerk auf dasjenige gerichtet, was auf Kunst und Künstler mehr oder weniger bezüglich ist; er hatte selbst hierin lange nicht alles erschöpft, wozu ein weit gemächlicheres Sammeln und Prüfen nöthig war; aber er hatte etwas aus den Alten gewonnen, was die Philologen von der Gilde gewöhnlich zuletzt oder gar nicht lernen, weil es sich nicht aus, sondern an ihnen lernen lässt — ihren Geist. Mit diesem Geiste schrieb er alles, vornehmlich die Geschichte der Kunst." Göthe in seiner Charakteristik Winkelmanns. Eine gute Biographie lieferte K. Justi: Winkelmann, s. Leben, s. Werke und s. Zeitgenossen, 2 Bde. 1866.

auch dem Philisterhaften der Aufklärung, Fehde bot. Seltsamer Weise treten uns in der ersten Reihe der Stürmer und Dränger zwei christliche Theologen entgegen, Johann Georg Hamann (1730—88, Gesammelte Schriften, 8 Bde. 1821—42 [1]) und Lavater (s. oben). Beide sind so specifisch christlich, daß der erstere ausdrücklich bemerkte, „der Christ allein sei ein Mensch", während es dem letzteren unbegreiflich war, „wie ein Mensch leben und athmen könne, ohne zugleich ein Christ zu sein", wofür ihm den Gegenbeweis, ein rechtes argumentum ad hominem, sein Freund Göthe hätte liefern können. Beide spielten mutatis mutandis im 18. Jahrhundert die Rolle, welche im 17. die Spener und Francke gespielt hatten. Hamann, im Leben ein unverschämter und undankbarer Schmarotzer und zuletzt in dem mystischen Kreise der Fürstin Gallitzin zu Münster verschollen, war im Besitz einer stupenden, aber höchst konfusen Belesenheit und Gelehrsamkeit. In einem dunkeln, sibyllinisch fahrigen Stil, welchen er selber den „Heuschreckenstil" nannte, hat dieser „Magus aus Norden", wie seine Verehrer ihn hießen, eine Unzahl von Pamphleten über allerhand Gegenstände der Religion, Moral, Philosophie und Literatur geschrieben. Durch alle diese Traktätchen geht unter höchst abenteuerlichen Verrenkungen und Seitensprüngen der Diktion der kraftgenialische Grundgedanke, daß „der Aufschwung deutscher Bildung und Literatur gehemmt würde durch einen greisenhaften Geist der Ueberlebung, durch veraltete Schulsatzungen, durch Kleingeisterei und pedantische Gelehrsamkeit, welche ohne Geist, Charakter und Inspiration sei". Gegen dieses Uebel empfahl er dann die Rückkehr zur Natur, zum Kindesalter der Völker, vor allem aber zur Einfalt des kindlichen Glaubens, aus welcher eine neue Einheit des Bewußtseins, eine neue Poesie, eine neue Gesellschaft hervorgehen würde. Man sieht, daß Hamann, seine Bibelgläubigkeit abgerechnet, viele Berührungspunkte mit Rousseau gemein hatte. Lavater, obgleich eine mildere und edlere Natur als Hamann, war im Grunde nicht duldsamer als dieser. Hillebrand charakterisirt seine Schriftstellerei und sein ganzes Wesen und Wirken treffend mit den wenigen Worten: „Er machte die subjektive Anmaßung eines rein individuellen Christenthums zum herrschenden Mittelpunkte der Lebens- und Weltauffassung und wollte das sittliche Heil wie die Wohlfahrt des Menschen lediglich und ausschließlich hiernach bestimmt haben." Lavater übte als Apostel eines nach eigenem Geschmacke zurechtgemachten Christenthums, wie als Prophet und Wanderprediger der Physiognomik („Physiognomische Fragmente", 1775—78) auf seine Zeit unstreitig einen bedeutenden Einfluß; allein tiefer blickenden Geistern war sein in baumwollene Liebesphrasen eingewickelter Grundsatz: „Entweder Christ oder Atheist!", seine zudringliche Proselytenmacherei, seine

[1]) Vgl. C. H. Gildemeister: Leben und Schriften Hamanns, 4 Bde. 1857 fg.

physiognomische Orakelei bald sehr widerwärtig. Wie sie ihn taxirten, zeigt das bekannte Xenion, womit ihn Göthe und Schiller bedachten [1]). Einen unerbittlichen Gegner fand Lavater und überhaupt jede kraftgenialische Extravaganz in dem witzigen Georg Christoph Lichtenberg (1742—99), der sein Auge durch wiederholte Reisen nach England für die Jammerseligkeit des deutschen Lebens von damals geschärft hatte. Lavaters theologische Phantasterei deckte er in seinem „Timorus", wie dessen physiognomische in seiner Schrift „Ueber die Physiognomik wider die Physiognomen" geistvoll und satirisch auf. Seine „Briefe über das englische Theater" und seine „Erklärungen der hogarth'schen Gemälde", seine zahlreichen polemischen Aufsätze sind voll von bedeutsamen kritischen und ästhetischen Winken. Zu bedauern haben wir, daß seine Absicht, einen komischen Roman zu schreiben, mit der er sich lange trug, nicht zur Ausführung gekommen (Vermischte Schriften, 9 Bde. 1800—5). Lichtenbergs Freund, mit welchem er sich (1780) zur Herausgabe des „Magazins der Wissenschaft und Literatur" verband, Georg Forster (1754—94), ist einer der merkwürdigsten Charaktere in unserer Literatur. Wie sonst kein Deutscher, erfasste er die Bedeutung der französischen Revolution, deren Schrecken ihn keinen Augenblick hinsichtlich ihrer Nothwendigkeit und Heilsamkeit zu beirren vermochten. Er war ein großes politisches Talent, dem nur die Bühne fehlte, um eine glänzende und wohlthätige Rolle zu spielen. Sein Stil ist eine klassische Prosa. Sein bedeutendstes Werk sind seine „Ansichten vom Niederrhein" (1791 bis 94), in welchen seine geist- und gemüthvolle Auffassung von Kunst und Literatur, Politik und Leben am umfassendsten sich darlegt. Seine „Beschreibung einer Reise um die Welt", welche er mit seinem Vater 1772 auf Cooks Schiff unternommen hatte, beurkundet ebenfalls überall den scharfen Beobachter von Natur- und Völkerleben [2]).

Hamanns Schüler, Johann Gottfried Herder (geb. am 25. August 1744 zu Morungen in Ostpreußen, gestorben als Generalsuperintendent und Oberhofprediger am 18. December 1803 zu Weimar [3]), bildete vermöge der literarischen Kritik, womit er seine Laufbahn begann, eine wesentliche

---

[1]) „Schade, daß die Natur nur einen Menschen aus dir schuf,
Denn zum würdigen Mann war und zum Schelmen der Stoff."

[2]) Vgl. G. Forsters Briefwechsel, nebst Nachrichten von seinem Leben, 2 Bde. 1829. Ferner die Charakteristik Forsters, womit Gervinus die Gesammtausgabe der Schriften desselben (9 Bde. 1842) eingeleitet hat, und K. Klein, „Georg Forster in Mainz", 1863.

[3]) Vgl. Erinnerungen a. d. Leben J. G. Herders v. Karoline Herder, 1820. Herders Lebensbild von dessen Sohne, 1846. Herder nach seinem Leben und seinen Werken, von R. Haym, 1877. Herders Sämmtliche Werke (erste kritische Gesammtausgabe) von B. Suphan, 32 Bde. 1877 fg.

Ergänzung zu Lessing, indem er, wo dieser dialektisch überzeugte, durch Anregung der Phantasie und des Gemüthes überredete. Der barsche, Vorurtheile und schiefe Ansichten im Sturmschritt niederwerfende Ton seiner ersten Schriften („Fragmente zur deutschen Literatur" 1767, „Kritische Wälder" 1768) stellte ihn zu den Stürmern und Drängern. Diese Jugendwerke sind voll genial-rücksichtsloser Polemik, aber in seinen reiferen Jahren klärte sich der tobende Most zu mildkräftigem Wein, dem sich freilich in den Werken seines Alters eine starke Dosis theologischer Essigsäure beimischte, eine Säure, die sich in seiner Fehde mit Kant („Metakritik" 1799, „Kalligone" 1800), welchem er auf dem philosophischen Felde keineswegs gewachsen war, besonders unangenehm fühlbar machte, während in der „Adrastea" (1801) sein ästhetisch kritischer Blick so geschwächt erschien, daß er die Didaktik über alle andern Gattungen der Poesie stellte. Auch eine andere Altersschrift, die „Briefe zur Beförderung der Humanität", brachten so wunderliche und ungerechte kritische Schrullen, daß Göthe über diese „unglaubliche Duldung des Mittelmäßigen, diese rednerische Vermischung des Guten und Unbedeutenden" klagte und Schiller, dem der von Herder zuletzt angenommene „Ton eines vornehmen katholischen Prälaten" überhaupt nicht gefiel, über „die Kälte desselben für das Gute, über die sonderbare Art von Toleranz gegen das Elende, über die Verehrung gegen das Vermoderte und Abgestorbene und die Kälte gegen das Lebendige" entrüstet sich ausließ. Doch verweilen wir nicht länger bei diesen Altersschwächen eines großen Mannes, dessen Größe aber durchaus nicht etwa in seinen eigenen Dichtungen zu suchen ist. Herder war unverhältnißmäßig weniger ein Dichter als Lessing. Seine lyrischen in 9 Bücher eingetheilten Gedichte bewegen sich vorwiegend in den Kreisen der Allegorie und Didaxis; einige seiner Lieder jedoch, besonders solche, welche die leisen und schwermüthigen Klagen der gedrückten Jugend des Dichters nachhallen, bergen hinter schlichten Worten ein warmes Gefühl. Am populärsten sind seine „Legenden" und „Paramythien" geworden, ohne daß sie höheren poetischen Ansprüchen genügten. Als ganz verfehlt müssen seine dramatischen Dichtungen („Admetus' Haus", „Ariadne-Libera", „Der entfesselte Prometheus", „Aeon und Aeonis", „Philoktet", „Brutus") bezeichnet werden. Es herrscht in denselben, auch abgesehen von ihren dramatischen Mängeln, ein geradezu zurückschreckender allegorisch-didaktischer Frost. So gering aber Herders poetische Zeugungskraft war, so groß und wohlthuend war seine dichterische Empfänglichkeit. Ueberall und in allem suchte er Poesie und wußte sie zu finden. Er ist es, welcher der deutschen Literatur ihre weltliterarische Tendenz gab und die unserer Klassik zu Grunde liegende kosmopolitische Idee mit den konkreten dichterischen Anschauungen aller Völker vermittelte und in Wechselwirkung brachte. In den Tagen seiner Kraft war sein Verständniß

der Poesie ein wahrhaft universelles [1]). Nachdem er in den „Kritischen Wäldern" Homer in das rechte Licht gestellt, wie vor ihm Keiner, eröffnete er in den gemeinschaftlich mit Göthe herausgegebenen „Blättern für deutsche Art und Kunst" (1773) seinen Zeitgenossen den Blick in die Welt Shakspeare's und Ossians und wies so die nach Naturunmittelbarkeit und genialer Originalität Dürstenden an die rechte Quelle. Dann grub er in seinen „Stimmen der Völker in Liedern" (1778) die Schatzkammer der Volkspoesie aller europäischen Nationen auf, indem er die dichterischen Naturlaute derselben mit unnachahmlich feinem Gefühl und Takt wiedergab, und leistete dadurch der echten Dichtung gegenüber der gelehrten und erkünstelten einen unermesslichen Dienst. Durch seine „Blumenlese aus morgenländischen Dichtungen" erweiterte er den poetischen Horizont und durch seine treffliche Schrift „Vom Geiste der hebräischen Poesie" (1782) orientirte er seine Landsleute in den Regionen biblisch-orientalischer Phantasie, auch hier stets auf die naturwahren, primitiven Elemente der Kultur und Literatur verweisend und dieselben der deutschen zuführend. Von Zeit zu Zeit immer wieder mit neuer Liebe zu Griechenland zurückkehrend, stellte er seinen Volksliedern seine „Griechische Anthologie" zur Seite und beschloß endlich, nachdem er aus Indien die „Sakuntala" (1791) eingeführt, diese Seite seiner schriftstellerischen Thätigkeit würdig durch seine Germanisirung der spanischen Romanzen vom „Cid" (1801), dieses Kleinods der Romantik [2]). Wenn

---

[1]) „Herder saß nicht wie ein literarischer Großinquisitor zu Gericht über die verschiedenen Nationen und verdammte oder absolvirte sie nach dem Grade ihres Glaubens. Nein, Herder betrachtete die ganze Menschheit als eine große Harfe in der Hand des großen Meisters, jedes Volk dünkte ihm eine besonders gestimmte Saite dieser Riesenharfe und er begriff die Universalharmonie ihrer verschiedenen Klänge." Heine. Herder war übrigens trotz seiner kosmopolitischen Tendenz ein warmer Patriot. Viele seiner Gedichte beklagen Deutschlands politische Nullität und er hat manches strafende und zeitgemäße Wort an seine Landsleute gerichtet. Z. B. „Unser Grundfehler ist die gleichgiltige Gutmüthigkeit, d. h. die duldsam träge Eselei. Wir zeichnen an, womit sich andere Nationen beschäftigen, raisonniren auch für und wider und damit genug." — „Wir bleiben, die wir waren; wenn man uns verlacht und auslacht, ja, wenn man uns verspottet und verachtet, danken wir unterthänig und lachen mit."

[2]) Wenn man ein großes Geschrei darüber aufschlagen zu müssen glaubte, daß Herder seinen „Cid" nicht aus der spanischen Urquelle, sondern aus einer abgeleiteten französischen geschöpft habe — vgl. Köhler, „Herders Cid und seine französische Quelle", 1867 — so beweis't dies wieder einmal recht deutlich, wie unfähig die kritische und philologische Kleinmeisterei ist, bedeutende Entwickelungsmomente im Kultur- und Literaturleben zu verstehen und zu würdigen. Allerdings ist es wahr, daß Herder, falls er die spanischen Originalromanzen seinem Cidgedichte zu Grunde gelegt hätte, sicherlich seinen Cid viel weniger deutsch gedacht, weniger deutsch-hausväterlich-gemüthlich dargestellt haben würde; allein nicht weniger wahr ist und bleibt, daß Herder dennoch mittels seines Cid den Deutschen zuerst einen vollen Blick in die Welt spanischer Dichtung aufgethan und damit den Nationalschatz ästhetischer

Herder durch dieſe Leiſtungen auf dem dichteriſchen Gebiete ſeine Zeitgenoſſen reformiſtiſch anregte und ſtimmte, ſo that er es ebenſo kräftig auf dem theologiſchen und hiſtoriſchen. Sein Buch „Die älteſte Urkunde des Menſchengeſchlechtes“ (1774) gab zuerſt der Bibel ihre richtige Stellung im Kreiſe der menſchlichen Geiſtesprodukte, indem die Berechtigung und der Werth der bibliſchen Schriften baſirt wurde auf ihre Eigenſchaft als Ausfluß der orientaliſch-hebräiſch-nationalen Weltanſchauung, ein Vorſchritt, deſſen Wirkungen ſich bald fühlbar machten trotz des Geſchrei's der orthodoxen Zeloten. Auf der Höhe ſeines Wollens und Könnens erſcheint Herder in ſeiner berühmten geſchichtephiloſophiſchen Schrift „Ideen zur Geſchichte der Menſchheit“ (4 Thle. 1784 fg.), welche aus dem Grundgedanken von ſeinem ganzen Weſen und Wirken hervorwuchs, daß das Göttliche in unſerem Geſchlechte die Bildung zur Humanität und daß die Menſchheit einer unendlichen Vervollkommnung fähig ſei. Dieſes von einem brennenden Eifer für das Heil der Menſchen diktirte Werk ſichert, ungeachtet mancher hiſtoriſcher Mängel, ſeinem Verfaſſer für immer den Ruhm, ein Prieſter und Apoſtel der Humanität zu ſein. Es rechtfertigt Herders edles Selbſtbewußtſein, daß, wie er ſagt, der Menſch, welcher die Sache des Menſchengeſchlechtes als ſeine eigene betrachte, an der Götter Geſchäft, am Verhängniſſe theilhabe, und nicht minder Jean Pauls begeiſterten Ausruf: „War Herder kein Dichter, ſo war er doch ein Gedicht, ein indiſch-griechiſches Epos, von irgend einem reinſten Gotte gedichtet!“

Leſſing vermittelte, Herder bildete den Uebergang von den bis dahin zu Tage getretenen kritiſchen Beſtrebungen zur ſchaffenden Originalität und Genialität, die ſich zunächſt in zwei Dichtergruppen, einer norddeutſchen und einer ſüddeutſchen, ankündigte, um dann in Göthe und Schiller ihre Erfüllung zu finden. Die letztere dieſer Dichtergruppen fand ſich in den Rhein- und Maingegenden, die erſtere in Göttingen und deſſen Nachbarſchaft zuſammen. Auf der genannten Univerſität bildete ſich ein Kreis von jungen Männern, welche, in ihrem dichteriſchen Streben vom klopſtock'ſchen Teutonismus ausgehend, dieſem Streben auch eine ſociale Form und Geltung zu verſchaffen ſuchten. Sie ſtifteten daher den „Göttinger Dichterbund“, auch „Hainbund“ genannt, wobei die Formen eines willkürlich geglaubten Bardenthums maßgebend waren[1]). Am 12. Septbr. 1772 wurde im Zwielicht unter einer „deutſchen“ Eiche das Bundesgelübde, welches auf „Religion, Tugend, Empfindung und unſchuldigen Witz“ lautete, feierlich beſchworen. Zum Meiſter und Patron des Bundes ward Klopſtock erkoren und deſſen Geburtstag wie

---

Bildung weſentlich bereichert hat. Vgl. auch: Herders Cid, die franzöſiſche und die ſpaniſche Quelle, zuſammengeſt. von A. S. Vögelin, 1879.

[1]) Der göttinger Dichterbund, von R. Prutz, 1841.

ein Fest begangen, wobei dem „Sittenverderber" Wieland ein Pereat gebracht und dessen Schriften verbrannt wurden. In festgeregelten Zusammenkünften wurden die gefertigten Gedichte vorgelesen und die gut befundenen in das „Bundesbuch" eingetragen. Nach außen hin bildete der zuerst von H. Chr. Boie (1744—1806) und dem Lyriker und Operndichter F. W. Gotter (1746—1797), welcher übrigens dem Bunde sonst fernstand, dann von Bürger und dem Epistolographen L. F. G. Göckingk (1748—1828), später von anderen redigirte „Musenalmanach" [1]) das Organ des Bundes, dessen Mitglieder in kraftgenialischer Begeisterung für Religion, Vaterland und Tugend sich ergingen, Klopstock als den Messias der Poesie anbeteten, in urteutonischem Thatendrang gegen allen „welschen Voltaireismus", gegen die Tyrannei der Fürsten wie der „Regulbücher" anstürmten und hauptsächlich durch eine Freundschaftsschwärmerei zusammengehalten wurden, die sich darin gefiel, einander gegenseitig mit Bardennamen (Teuthard, Minnehold u. dgl. m.) anzureden, dabei aber unausgesetzt in thränenselig empfindsamer Rührung schwamm, deren überspannte Aeußerungen oft geradezu ins Läppische oder Komische fielen [2]). Die Seele des Bundes war Voß und nebst ihm waren wirkliche Mitglieder desselben Hölty, Miller, Cramer, Hahn und die beiden Stolberge. In näherer oder entfernterer Beziehung zu dem Bund standen Leisewitz, Gerstenberg, Claudius und Bürger.

Johann Heinrich Voß (geb. am 20. Febr. 1751 zu Sommersdorf in Mecklenburg, gest. im März 1826 zu Heidelberg [3]) arbeitete sich aus den Ueberschwänglichkeiten des göttinger Dichterbundes zu einer der markigsten, männlichsten Gestalten unserer Literaturgeschichte heraus. Seine Gegner haben ihn einen „niedersächsischen Bauer" gescholten und auch seine Freunde können diese Bezeichnung insofern gelten lassen, als in Voß das kernhafte Wesen des niedersächsischen Volksstamms sich ausprägte. Der Grundzug desselben, die klare und bewußte Verständigkeit, half ihm über die Nebelei und Phantasterei der göttinger Bündeler bald hinweg und wie wenige seiner Zeitgenossen ist

---

[1]) Ueber die Bibliographie der Musenalmanache, welche im 18. und 19. Jahrhundert in der deutschen Literatur keine unbedeutende Rolle spielten, vgl. K. Gödeke: Elf Bücher deutscher Dichtung, I. 727. Von den Wiener Musenalmanachen im 18. Jahrhundert handelt Schlossar, Oestreich. Kultur- und Literaturbilder, S. 1—64. Ueber Boie vgl. Weinhold, H. Chr. Boie, 1868.

[2]) Man lese z. B. nur den Brief von Voß, in welchem er über den Abschied der Stolberge berichtet. „Einigen sah man geheime Thränen des Herzens an — des jüngsten Grafen Gesicht war fürchterlich — die schrecklichen drei Stunden, die wir noch in der Nacht beisammen waren, wer kann die beschreiben? Die Thränen blieben nach und nach aus. Jetzt schlug es 3 Uhr. Nun wollten wir den Schmerz nicht länger verhalten und suchten uns wehmüthiger zu machen" (sic!) u. s. w.

[3]) Vgl. Voß: Abriß meines Lebens, 1818. Briefe, herausgegeben von A. Voß 1829—33. Herbst: J. H. Voß, 1872 fg.

er den Rechten der Vernunft und Freiheit ſein Leben lang unerſchütterlich zugethan geblieben, oft mit dem derbſtolzen Selbſtgefühl eines aus dem Volke Hervorgegangenen junkerliche Anmaßungen zurückweiſend [1]). Die Eigenthümlichkeit ſeines Naturells zeigte ſich erſt, als er ſich an den Alten geſchult hatte, und auf den Früchten ſeiner Beſchäftigung mit dieſen beruht ſeine national-literariſche Bedeutung. Er gab den Deutſchen einen deutſchen Homer (1781 fg.) und „ſchloß damit der Bildung ſeines Volkes den edlen großen Inhalt des Alterthums plötzlich wie durch Zauber auf". Der Verdeutſchung des Homer ließ er die des Vergil, Tibull, Horaz und Ariſtophanes folgen und die deutſche Ueberſetzungskunſt kann auf ihrem heutigen Standpunkt wohl manches an ſeiner Manier auszuſetzen haben, darf ihm aber ſeinen Lorbeer als Ueberſetzungsmeiſter nicht anzutaſten wagen. Daß ein Mann, der ſich ſo in die Alten hineingelebt hatte wie Voß, ein abgeſagter Feind aller Romantik ſein mußte, verſteht ſich von ſelbſt; und nicht minder, daß die chriſtlich-germaniſchen Romantiker dem wackern „eutiniſchen Leuen", wie die göthe-ſchiller'ſchen Xenien ihn nannten, welcher mit ſtarker Tatze rückſichtslos in ihren mittelalterlichen Kram hineinſchlug, ſpinnefeind waren und in blindem Haſſe ſogar ſeine Verdienſte um Sprache und Rhythmik („Zeitmeſſung der deutſchen Sprache" 1825) nicht gelten laſſen wollten. Als Dichter geht ihm Selbſtſtändigkeit ab. Seine Lieder verfallen oft ins Triviale und haben von der Poeſie meiſt nur Vers und Reim, während er in ſeinen Oden manchmal geradezu als ein Zerrbild von Klopſtock erſcheint. Doch hat er in einer Gattung Bleibendes geleiſtet, in der Idyllik, welche er zuerſt aus der geßner'ſchen Unnatur auf den Boden des wirklichen Natur- und Dorflebens hinüberführte, das er bis in die kleinſten Züge hinein mit niederländiſcher Treue und einfachem, begnüglichem, ſittlich-ernſtem Sinne malte. Das berühmteſte ſeiner Idyllien iſt die „Luiſe", ein ländliches Gedicht in 3 Geſängen (1795), eins der geleſenſten Werke unſerer Literatur; aber das kleine Gemälde „Der ſiebzigſte Geburtstag" iſt das beſte von allen, wohl überhaupt das Beſte, was Voß gedichtet hat. Den Gegenſatz zu dem ſtarkknochigen Voß bildete der ſanfte elegiſche Ludwig Hölty (1748—76), dem das aufgereckte Bardenthum übel zu Geſichte ſtand, der aber mit ſeiner friſchquillenden Naturfreude einen anmuthigen lyriſchen Ton anſchlug, welcher

---

[1]) Stand und Würde:

Der adelige Rath.
Mein Vater war ein Reichsbaron
Und Ihrer war, ich meine ....

Der bürgerliche Rath.
So niedrig, daß, mein Herr Baron,
Ich glaube, wären Sie ſein Sohn,
Sie hüteten die Schweine.

ſpäter von Tiedge, Salis und Matthiſſon aufgenommen und fortgeführt wurde. Viele ſeiner Lieder („Wer wollte ſich mit Grillen plagen?“ — „Roſen auf den Weg geſtreut“ u. a. m.) ſind in den Mund des Volkes übergegangen. Nicht nur höltyiſch ſanft und gefühlvoll, ſondern durchaus weinerlich äußerte ſich der kraftgenialiſche Gemüthsdrang in den Gedichten und Romanen von Johann Martin Miller (1750—1814), insbeſondere in ſeiner vielberufenen und verrufenen Kloſtergeſchichte „Siegwart“ (1776), in deren klebrig-zähem Thränenbrei alle Ingredienzien der Empfindſamkeit, der Tugend- und Freundſchaftsſchwärmerei jener Zeit zuſammengefloſſen ſind. J. F. Hahn (ſt. 1779) und K. F. Cramer (ſt. 1807), der Biograph Klopſtocks, haben nur weniges und nichts von Belang gedichtet. Auch Chriſtian Graf zu Stolberg (1748—1821) war ein ganz unbedeutender Menſch und Poet, dem nur für kurze Zeit der kraftgenialiſche Jugendenthuſiasmus in das leere Hirn geſtiegen, ſo daß er etwelchen teutoniſchen und andern Bombaſt von ſich gab. Mehr und wirklich ſehr viel Lärm hat ſein jüngerer Bruder Friedrich Leopold Graf zu Stolberg (1750—1819) in der Welt gemacht, obgleich er jetzt ſammt ſeinen Gedichten und Dramen, Dithyramben, Oden, Balladen, Satiren, Ueberſetzungen, Reiſebeſchreibungen und hiſtoriſch-aſketiſchen Schriften gründlich verſchollen und vergeſſen iſt [1]). Stolberg war der wüthendſte Bardenliederbrüller im göttinger Bunde und viele ſeiner Tyrannenmord- oden gränzen ganz nahe an Verrücktheit [2]). Einen Göthe konnte das dithyrambiſche Freiheitsgebaren der Stolberge indeſſen nicht täuſchen und er ſah im Hintergrunde deſſelben „ihre Ahnenreihe ſich in mancherlei Weiſe hin- und herbewegen“. Das angeſtammte Junkerthum trat dann auch bei beiden Brüdern bald genug hinter der klopſtock-bardiſch-revolutionären Maſke deutlich hervor, am anmaßlichſten bei Friedrich Stolberg, welcher, ohne es mit ſeinem nicht zu bezweifelnden Talent irgendwie zu einer bedeutenden Leiſtung gebracht zu haben, von einem Extrem ins andere fiel. Nachdem er durch ſeine Bardendichtung die innere Hohlheit des klopſtock'ſchen Teutonismus und Liberalismus ſo deutlich wie keiner aufgezeigt, ging er mit Geräuſch

---

[1]) Dieſer Verſchollenheit und Vergeſſenheit konnte ihn auch das apologetiſch-pietiſtiſche Buch: „Graf Fr. L. Stolberg und ſeine Zeitgenoſſen“ von Th. Menge, 1862, nicht entreißen.

[2]) In dem gegen den Sachſenbeſieger Karl gerichteten „Freiheitgeſang“ z. B. heißt es:

„Der Tyrannen Roſſe Blut,
Der Tyrannen Knechte Blut,
Der Tyrannen Blut,
Der Tyrannen Blut,
Der Tyrannen Blut
Färbte deine blauen Wellen.“

Hatte da Göthe's Mutter nicht recht, wenn ſie bei einem Beſuche der Stolberge in ihrem Hauſe ſpöttiſch meinte, dieſen Gäſten könne man nur Tyrannenblut zum Tranke vorſetzen?

ins Lager der politiſchen Rückwärtſer und religiöſen Dunkelmänner über, worauf ihn Voß mit ſeiner Schrift: „Wie ward Fritz Stolberg ein Unfreier?“ moraliſch und literariſch todtſchlug. Auch Matthias Claudius (1740—1815), genannt Aſmus oder der Wandsbecker Bote, ſtimmte mitunter den Bardenton an, wandte ſich aber doch mit mehr Vorliebe zu einfacheren Formen, wie ſie ſeinem kindlichen Behagen an idylliſcher Häuslichkeit entſprachen. Mehrere ſeiner herzlichen Lieder ſind Gemeingut der Nation geworden („Der Mond iſt aufgegangen“ — „Bekränzt mit Laub den lieben, vollen Becher“). Auch ein Epigramm gelang ihm dann und wann ſehr gut [1]). Seine zahlreichen proſaiſchen Aufſätze über verſchiedene Gegenſtände der Literatur und des Lebens ſind in barockem Stil geſchrieben und verrathen trotz ihrem erzwungenen Humor den Standpunkt des Philiſters, der vor den Stürmen der Zeit zuletzt Zuflucht im Pietismus ſuchte. (Sämmtl. Werke des Wandsbecker Boten, 8 Bde. 1844.) Gottfried Auguſt Bürger (geb. am 1. Jan. 1747 zu Molmerswende bei Harzgerode, geſt. 8. Juni 1794 zu Göttingen [2]), deſſen unglückliche Lebensverhältniſſe alle Nachtſeiten eines deutſchen Dichterlebens aufzeigen, war weitaus das bedeutendſte Talent des göttingiſchen Dichterkreiſes. Bürger hatte in ſeinem ganzen Weſen die größte Wahlverwandtſchaft mit Schubart, auch darin dieſem gleich, daß er ſeinen Dichtungen die höchſte Weihe der Kunſt nicht zu geben vermochte. Durch ſein Dichten geht ein volksmäßiger, friſch-lyriſcher Grundton, mit welchem das anempfundene und angelernte teutoniſche Bardenthum nicht ſtimmen wollte, weſſhalb wir auch bei Bürger daſſelbe nicht treffen. Aber es waltete in ihm ein Freiheitsdrang, der an Wahrheit und intenſiver Kraft die Freiheitsſtürmerei der Hainbündler weit hinter ſich ließ, und Bürgers in eine einzige Strophe gefaſſter „Mannestrotz“ [3]) wiegt hunderte hohlbrüſtiger

---

[1]) „Voltaire und Shakſpeare? — Der eine
Iſt, was der andere ſcheint.
Meiſter Arouet ſagt: Ich weine!
Und Shakſpeare weint.“

[2]) Vgl. Döring, Bürgers Leben, 1826. Pröhle, G. A. Bürger, ſein Leben und ſeine Dichtungen, 1856. Briefe von und an G. A. Bürger, aus dem Nachlaſſe Bürgers herausgeg. von A. Strodtmann, 4 Bde. 1874. Bürgers ſämmtl. Werke, 8 Bde. 1829—33. Ich merke an, daß Bürger auch das bekannte Lügenbuch „Münchhauſens Abenteuer zu Land und zu Waſſer“, deſſen Verfaſſer urſprünglich ein Deutſcher (R. E. Raſpe) war, aus dem Engliſchen überſetzt und mit neuen Aufſchneidereien vermehrt hat.

[3]) „So lang ein edler Biedermann
Mit einem Glied ſein Brot verdienen kann,
So lange ſchäm' er ſich, nach Gnadenbrot zu lungern!
Doch thut ihm endlich keins mehr gut,
So hab er Stolz genug und Muth,
Sich aus der Welt hinaus zu hungern.“

Bardenlieder auf. Sein wesentlichstes poetisches Verdienst, seine nachhaltigste Wirksamkeit entsprang aus der Wiederaufnahme der lange lange verstummt gewesenen Balladendichtung, wobei ihn Percy's Sammlung englischer Volksballaden auf die rechte Spur brachte. Er wählte seine Stoffe mit glücklichem Takt und behandelte sie mit dramatischer Lebendigkeit, malerischer Anschaulichkeit und sprachlicher Virtuosität. „Lenore" (1773), das „Lied vom braven Mann" und „Die wilde Jagd" sind seine Meisterstücke.

Die rhein- und mainländische Dichtergruppe trat nicht wie die göttinger zu einem geschlossenen Bunde zusammen, sondern bewegte sich in den Formen einer freien Genossenschaft von Gleichstrebenden. Straßburg, wo die jungen Genies sich um den 1770—71 dort weilenden Herder sammelten, sowie Frankfurt und Gießen waren die örtlichen Mittelpunkte der rhein- und mainländischen Literaturbewegung, ihr Organ die von Göthe's nachmaligem Schwager J. G. Schlosser 1772 gegründeten „Frankfurter gelehrten Anzeigen". Die verständige Mentor-Rolle, welche unter den Göttingern Boie und Göckingk gespielt, übernahmen hier Schlosser und in einflußreichster Weise Heinrich Merck (1741—91), dessen Name in keiner deutschen Literaturgeschichte fehlen darf, weil seine Kritik auf die ganze Periode, insbesondere aber auf die geistige Entwickelung seines Freundes Göthe höchst wohlthätig gewirkt und dessen (von Wagner 1835—38 herausgegebener) Briefwechsel große literarhistorische Bedeutung hat [1]). Und der Verstand eines Merck war sehr am Platz inmitten dieses Sturmes und Dranges. Denn die rhein- und mainländische Dichtergeneration, zu welcher Lenz, Klinger, Wagner, Hahn, Müller und Göthe gehörten, zog sich in titanischem Wollen viel weitere Kreise für ihre Wirksamkeit als die göttinger, was schon daraus erhellt, daß unter den rheinischen Stürmern der Faustmythus ein Lieblingsstoff war. Einen bedeutsamen Gegensatz zu den Göttingern bildeten sie auch dadurch, daß sie, während jene vorwiegend die Lyrik kultivirten, ihrerseits dem Drama sich zuwandten; denn „im Sturmschritte der Handlung, mit der Wucht des dramatischen Pathos wollte die kecke Musenjüngerschaft den Ungestüm ihrer Gefühle und Ueberzeugungen der Macht des Ueberlieferten entgegenwerfen". Göthe, der die hervorragendsten seiner Genossen im 14. Buch von „Wahrheit und Dichtung" schildert, hat in seiner späteren ruhigen Weise die Tendenzen der kraftgenialischen Rheinländer, unter welchen „die Verehrung Shakspeare's bis zur Anbetung ging", bündig und treffend charakterisirt [2]).

---

[1]) Vgl. H. Merck, ein Denkmal, von A. Stahr, 1840. J. H. Merck, von G. Zimmermann, 1871.

[2]) „Die Epoche, sagt Göthe, in der wir lebten, kann man die fordernde nennen, denn man machte an sich und andere Forderungen auf das, was noch kein Mensch geleistet hatte.

In ihrem ganzen Titanismus entfaltete diese Tendenzen Friedrich Maximilian Klinger (geb. am 17. oder 18. Februar 1752 zu Frankfurt a. M., gest. als russischer Generallieutenant am 25. Febr. 1831 zu Petersburg [1]), eine reichbegabte Natur, zart fühlenden Gemüthes, durch herbe Jugendschicksale und bittere Erfahrungen zu einem stoischen Charakter verfestigt, sogar mitten in dem russischen Despotismus, wohin das Schicksal ihn geworfen, nie seine männliche Würde gefährdend. Eines der Erstlingswerke Klingers, das Schauspiel „Sturm und Drang" (1774?) hat dieser ganzen literarischen Epoche den Namen gegeben und ist so recht ein Typus der Kraftgenialität, welche in dem Stücke besonders die Figur des Wild repräsentirt, während ihm die Figur des Blasius als Repräsentant der ernüchterten Reflexion gegenübersteht [2]). In diesen beiden Charakteren trat also schon beim Beginne von Klingers poetischer Laufbahn sein zweiseitiges Wesen hervor: der titanische Trotz und Uebermuth, welcher alle Fesseln, auch die Rosenketten des Maßes und der Schönheit sprengt, und daneben eine still resignirte Ueberzeugung von dem Unwerth aller Menschen und Dinge, deren Aeußerungen an Blasirtheit gränzen. Klinger ist unzweifelhaft eine Vorwegnahme des Byronismus und der französischen Neuromantik, deren Grundsatz, daß das Böse und Schlechte in der Welt nur da sei, um zu triumphiren, das Gute und Edle nur, um zu leiden, ganz der seinige war. Klingers Erscheinung gemahnt einen an jenen isländischen Vulkan, aus dessen

---

Es war nämlich vorzüglichen, denkenden und fühlenden Geistern ein Licht aufgegangen, daß die unmittelbare originelle Ansicht der Natur und ein darauf gegründetes Handeln das Beste sei, was der Mensch sich wünschen könne ..... Der Freiheits- und Naturgeist raunte jedem sehr schmeichlerisch in die Ohren, man habe ohne viel äußere Hilfsmittel Stoff und Gehalt genug in sich selbst und alles komme nur darauf an, daß man ihn gehörig entfalte." Eine einlässliche Schilderung der Sturm- und Drangperiode gab ich in meinem Buch „Schiller und seine Zeit", B. I. Kap. 4.

[1]) Vgl. F. M. Klingers Lebensskizze, welche der Ausgabe seiner sämmtl. Werke, 12 Bde. 1842, Bd. 12. S. 261 fg., beigegeben ist. Ueber F. M. Klingers dramatische Dichtungen, von O. Erdmann, 1877. Lenz und Klinger, zwei Dichter der Geniezeit, dargest. von E. Schmidt, 1878. Klinger in der Sturm- u. Drangperiode, dargest. von M. Rieger, 1880.

[2]) Wild gibt die Ausdrucksweise der Naturgenies ganz unvergleichlich wieder. „Heida, nun einmal in Tumult und Lärmen, daß die Sinne herumfahren wie Dachfahnen beim Sturm. Das wilde Geräusch hat mir schon so viel Wohlsein entgegengebrüllt, daß mir's wirklich anfängt ein wenig besser zu werden. So viel hundert Meilen gereis't, um dich in vergessenden Lärmen zu bringen, tolles Herz! .... Es ist mir wieder so taub vorm Sinn, so gar dumpf. Ich will mich über eine Trommel spannen lassen, um eine neue Ausdehnung zu kriegen. Mir ist so weh wieder. Oh, könnte ich in dem Raum einer Pistole existiren, bis mich eine Hand in die Luft knallte! .... Ich mußte überall die Flucht ergreifen. Bin alles gewesen. Ward Handlanger, um was zu sein. Lebte auf den Alpen, weidete die Ziegen, lag Tag und Nacht unter dem unendlichen Gewölbe des Himmels, von den Winden gekühlt und von innerem Feuer verbrannt. Nirgends Ruh, nirgends Rast!" u. s. w.

Kuppe Feuerströme fließen, während seine Seiten vom Eise starren. Alle seine Dichtungen sind vulkanische Ausbrüche, die wild-unbändig und prächtig wie nächtige Lavaströme daherschießen, aber auch gleich diesen schnell zu chaotischen, leblos-grauen Massen erstarren. Er war sehr produktiv. Zuerst schrieb er eine Menge Dramen in Prosa, von welchen er jedoch nur acht Trauerspiele (Die Zwillinge, Elfride, Konradin, Der Günstling, Aristodemos, Medea in Korinth, Medea auf dem Kaukasos, Damokles) und zwei Lustspiele (Die falschen Spieler, Der Schwur gegen die Ehe) in seine gesammelten Werke aufgenommen hat. Dann gab er eine Reihe von Romanen, welche ich demonstrative nennen möchte (Fausts Leben, Thaten und Höllenfahrt, Raphael de Aquillas, Giafar der Barmecide, Reisen vor der Sündflut, Der Faust der Morgenländer, Geschichte eines Deutschen der neuesten Zeit, Der Weltmann und der Dichter, Sahir). Er wollte darin das ganze moralische Dasein des Menschen umfassen und alle wichtigen Seiten desselben berühren und so findet, mit seinen Worten zu sprechen, „der Leser in diesen Werken den rastlosen, kühnen, oft fruchtlosen Kampf des Edlen mit den von dem Götzen Wahn erzeugten Gespenstern, die Verzerrungen des Herzens und des Verstandes, die erhabenen Träume, den thierischen und verderbten, den reinen und hohen Sinn, Heldenthaten und Verbrechen, Klugheit und Wahnsinn, Gewalt und seufzende Unterwerfung, kurz die ganze menschliche Gesellschaft mit ihren Wundern, Thorheiten, Scheußlichkeiten und Vorzügen" — und, fügen wir hinzu, überall Sturm und Drang, gigantische Phantasie und energische Darstellung, aber Schönheit und künstlerische Fassung nirgends. Das ursprünglich glühend liebevolle, dann allmälig zum Stoicismus eingefrorene Wollen Klingers prägt sich auch deutlich in den „Betrachtungen und Gedanken über verschiedene Gegenstände der Welt und der Literatur" aus, womit er seine Autorschaft abschloß. Die Dramen von Leopold Wagner (1747—79, „Die Kindesmörderin") und Ludwig Philipp Hahn (1746—1814, nicht zu verwechseln mit dem Hainbündler Hahn — „Der Aufruhr von Pisa" u. a.) affektiren das klinger'sche kraftgenialische Pathos mehr, als sie es erreichen, und entbehren aller psychologischen Tiefe [1]). Das Talent und die reiche Produktivität von J. M. Reinhold Lenz (1751—92) werden von Göthe gelobt, aber der junge Mann war „voller Affenstreiche" und machte so lange allerlei tolle Versuche, die Kraftgenialität auch ins Leben einzuführen, bis er endlich dem Wahnsinn verfiel. Er hatte das Zeug dazu, als Nachahmer Shakspeare's etwas Rechtes zu leisten, aber unglücklicher Weise nahm er sich nur die Auswüchse seines großen Vorbildes zum Muster und so sind seine Dramen („Der Hofmeister" — „Der neue

[1]) Vgl. R. M. Werner: L. Ph. Hahn, ein Beitrag zur Geschichte der Sturm- und Drangzeit, 1877.

Menoza" — „Die Soldaten" u. a.), in welchen Tragik und Komik unmotivirt durcheinanderfahren, mehr Bizarrerieen als Poeſieen, obgleich durch ihre barocke Fratzenwelt da und dort ein zarter, inniger Zug durchſchimmert [1]). Der Maler Friedrich Müller (1750—1825) nahm die drangeniale Tendenz, „das ſelbſtſtändige Weſen aufrecht zu erhalten gegen Schickſal und Welt, die uns niederdrängen und durch Konventionen niederbeugen", ebenfalls zum Motto ſeines Dichtens, aber er war gehaltvoller als Lenz, maßvoller als Klinger, obzwar auch er Geiſt und Form nicht harmoniſch zu verbinden wußte. Er hat ſich in vielem verſucht, hat Romanzen, Idyllien, Dramen und Novellen geſchrieben. Seine Erſtlingswerke ſtreiften theils an das klopſtock'ſche Bardenthum („Rhin und Luitberta"), theils an die Idyllik Geßners („Adams erſtes Erwachen") und Theokrits („Bakchidion und Milon", „Satyr Mopſus"), während ſeine deutſch-bäuerlichen Idyllien („Die Schafſchur" — „Das Nußkernen") an Naturwahrheit den voß'ſchen gleich, an poetiſchem Gehalt dieſen überlegen ſind und eine ſpätere („Ulrich von Koßheim") den originellen Verſuch macht, dem idylliſchen Element das ritterlich-romantiſche zu geſellen. Mit ſeinem Drama „Dr. Fauſts Leben" (1776) trat er völlig in den Kreis der Dränger und Stürmer und vermöge ſeiner von ſchöner Leidenſchaft ſchwellenden Dramatiſirung der Genovefaſage („Die Pfalzgräfin Genovefa" 1776, Golo und Genovefa" 1808) war er ein Vorläufer der romantiſchen Schule [2]).

In dem Sturm und Drang, in der Kraftgenialität und dem Streben nach naturwahrer Originalität dieſer Periode unſerer Literatur wurzelten nun auch Göthe und Schiller, deren Miſſion es war, mit freier Schöpferkraft und künſtleriſcher Geſtaltung die literariſche Revolution Deutſchlands aus ihrem geſtaltloſen Chaos in die Sphäre klaſſiſcher Schönheit und Kunſt hinaufzuführen.

Johann Wolfgang Göthe wurde am 28. Auguſt 1749 zu Frankfurt a. M. geboren [3]). Körperlich und geiſtig von der Natur gleich reich be-

---

[1]) Geſammelte Schriften, herausgeg. von L. Tieck, 3 Thle. 1828. Der Dichter J. M. R. Lenz in Livland, eine Monographie von P. T. Falck, 1878. Lenz und ſeine Schriften, von Dorer, 1857.

[2]) Geſammelte Werke, herausgeg. von L. Tieck, 3 Bde. 1811. Vgl. Seuffert: Der Maler Müller, 1877.

[3]) Ueber Göthe's Leben vgl. von Göthe's Werken: „Wahrheit und Dichtung" — „Reiſebriefe aus der Schweiz" (1779) — „Italieniſche Reiſe" — „Campagne in Frankreich" 1792 — „Reiſebriefe aus Deutſchland" i. d. J. 1797—1815 — „Tag- und Jahreshefte als Ergänzung meiner ſonſtigen Bekenntniſſe", von 1749—1822. Ferner Göthe's Leben von H. Viehoff, 4 Bde. 1847 fg. Göthe's Leben von J. W. Schäfer, 1851. Life and works of Goethe, by G. H. Lewes, 2 vols. 1855 (deutſch von Freſe, 1857), ein in Deutſchland weit über ſein Verdienſt geſchätztes Buch, welches, wenn von einem Deutſchen

gabt, war er der Sohn eines Hauſes, deſſen Verhältniſſe ihm eine unverkümmerte Entwickelung ſeiner Kindheit und Jünglingsjahre ſicherten. „Vom Vater," ſagt der Dichter, „hab' ich die Statur, des Lebens ernſtes Führen, vom Mütterchen die Frohnatur und Luſt zu fabuliren." Göthe's Mutter war in der That eine ſeltene Frau, voll Phantaſie, Lebensheiterkeit und Klugheit. Sie erkannte in dem kleinen Wolfgang frühzeitig den keimenden Genius und that liebevoll und umſichtig das Ihrige, um demſelben zur Entfaltung zu verhelfen. Weiter hatte er das Glück, in ſeinen brauſenden Jünglingsjahren an dem ſchon erwähnten Merck einen trefflichen Freund und Führer zu beſitzen, welcher die Eigenthümlichkeit ſeines Weſens ſo tief erkannte, daß er ſeinem Talente die rechten Wege wies und ihm ſeine realiſtiſch-idealiſtiſche Aufgabe als Dichter klar machte mit den bekannten Worten: „Die anderen ſuchen das Imaginative, das Poetiſche zu verwirklichen und das

geſchrieben, ſicherlich unbeachtet geblieben wäre. Göthe's Leben, von K. Gödeke, 1858. Göthe's Jugend, von J. Scherr, 1874. J. W. Göthe, von M. Bernays, 1879. Göthe, aus näherem perſönl. Umgange dargeſtellt von F. Falk. Mittheilungen über Göthe von F. W. Riemer, 2 Bde. Frauenbilder aus Göthe's Jugendzeit, von H. Düntzer, 1852. Freundesbilder aus Göthe's Leben, von H. Düntzer, 1854. Göthe und Karl Auguſt, von H. Düntzer, 1861. Aus Göthe's Freundeskreiſe, von H. Düntzer, 1868. Charlotte v. Stein, ein Lebensbild, von H. Düntzer, 2 Bde. 1875. Charlotte v. Stein und Corona Schröter, von H. Düntzer, 1876. Göthe's Leben von H. Düntzer, 1880. Göthe zu Straßburg, von J. Leyſer, 1871. „Das Fromann'ſche Haus in Jena", 1871. „Ein Engländer über deutſches Geiſtesleben", von Eitner, 1871. Zwei Polen in Weimar, von Th. Bratranek, 1870. Reich erſchloſſen iſt jetzt der Göthe'ſche Briefwechſel mit Charlotte v. Stein, Marianne Willemer, Sophie v. La Roche, Bettina, Merck, Lavater, Reinhard, Humboldt, Karl Auguſt, Sternberg, Eichſtedt, Soret, Zelter und Schiller. Von größter Wichtigkeit ſind die beiden letztgenannten. Die typographiſch ſchönſte Geſammtausgabe von Göthe's Werken iſt die Cotta'ſche in 30 Bänden (1850 fg.), die vollſtändigſte, textlich und techniſch korrekteſte die Hempel'ſche in 36 Theilen und 23 Bänden. Die Literatur über Göthe ſcheint allmälig zu einer uferloſen werden zu wollen und leider hat ſich auch die geiſtloſe Mikrologie unſeres großen Olympiers bemächtigt, ſo daß es wundernehmen muß, wenn noch kein „grundlegendes" oder „abſchlußgebendes" Buch über Göthe's Hühneraugen erſchienen iſt. Außer den Göthekapiteln in den bekannten Literaturgeſchichten von Gervinus, Koberſtein', Hillebrand, Gelzer, Hettner, Vilmar u. a. und außer vielen einzelnen Aeußerungen und Urtheilen über Göthe von den Gebrüdern Schlegel, Novalis, Tieck, Schelling, Steffens, Hegel, Humboldt, Oehlenſchläger, Ruge, Viſcher, Carriere u. ſ. w. mögen hervorgehoben werden: „Geſpräche mit Göthe in den letzten Jahren ſeines Lebens", von J. P. Eckermann, 3. Aufl. 3 Thle. 1868. „Göthe's Unterhaltungen mit dem Kanzler von Müller" (herausgeg. von Burkhardt). „Göthe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte", von K. Gutzkow. „Göthe und ſeine Werke", von K. Roſenkranz. „Studien zu Göthe's Werken" und „Göthe als Dramatiker", von H. Düntzer. »Goethe,« par Mézières (1872). „Göthe, Vorleſungen, gehalten an der Univerſität zu Berlin", von H. Grimm, 2 Bde. 1877. „Aus Göthe's Frühzeit", von W. Scherer, 1879. „Göthe-Forſchungen" von W. v. Biedermann, 1879. „Ueber Kritik und Geſchichte des Göthe'ſchen Textes", 1867. „Verzeichniß einer Göthe-Bibliothek" von S. Hirzel (1867—1874). „Göthe-Jahrbuch", herausgeg. von L. Geiger, 1880 fg.

gibt nichts als dummes Zeug; deine Aufgabe ist, dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben." Neben der Gelegenheit, seine Neigung, sich in dramatischen Kinderspielen zu ergehen, zu befriedigen, hatte er im väterlichen Hause frühe auch die, das Auge an Werken der bildenden Kunst zu üben und sich an die Führung des Zeichnungsstiftes zu gewöhnen, was, verbunden mit der alle Leibesübungen mit Lust und Eifer ergreifenden Ausbildung seines Aeußeren, sicherlich dem ihm innewohnenden Trieb, die Dichtung plastisch zu gestalten, sehr zu gute kam. Auf der Schwelle vom Knaben- zum Jünglingsalter erwartete ihn die Leidenschaft, welche bei ihrem ersten Erwachen die Seele „himmelhoch jauchzen und zum Tode betrübt" macht, seine Liebe zu Gretchen, welche, wie ihre Nachfolgerinnen in des Dichters Herzen, Aennchen, Friederike, Lotte, Lili, Charlotte, in den himmlisch schönen und doch so wesenhaften Frauengestalten der Poesie Göthe's ein unvergängliches Leben lebt. Als er 1765 die Universität Leipzig bezogen hatte, um Jurisprudenz zu studiren, fing er zuerst an, sich mit der Literatur ernstlicher zu beschäftigen, da diese ja das einzige Feld, worauf seine Kräfte zu üben dem strebenden deutschen Jüngling damals gegönnt war. Er lernte die Armuth und Armsäligkeit der damaligen deutschen Literatur mit Hilfe der Kritik Lessings bald kennen. Er fühlte, wo es ihr fehlte. Es rang ein dunkler Schöpfungsdrang in ihm, aber sein Genius schlummerte noch. Unbefriedigt von den Bestrebungen der Gellert, Gleim, Ramler und sogar Klopstocks, verfiel er in ein unsicher umhertastendes Missbehagen, in eine hypochondrische Stimmung, als deren Resultate wir seine ersten dramatischen Versuche, die in Alexandrinern und nach dem herkömmlichen französischen Zuschnitt geschriebenen Lustspiele „Die Laune des Verliebten" und „Die Mitschuldigen", erkennen. Sie zeichnen sich durch klare Exposition und feste Charakterzeichnung aus, ohne ein eigenthümliches Verdienst ansprechen zu können. Schon mehr göthe'sch muthen uns die Lieder und Liedchen an, welche in dem sogenannten „Leipziger Liederbüchlein" (1768) gedruckt sind. Hier beginnt der Quell jener Lyrik zu springen, aus welchem noch so viele Geschlechter Erquickung trinken werden, einer Lyrik, welche endlich einmal den Deutschen statt der Reflexion über die Poesie diese selbst zu kosten gab. Göthe fing auch als Lyriker die Sache ganz von Neuem an. Er griff, statt die hergebrachten Weisen der konventionellen Dichtung künstlich nachzuleiern, zuerst wieder in den eigenen Busen und kleidete die Gefühle, Wonnen und Schmerzen desselben in eigene Melodieen, welche in ihrer Verwandtschaft mit den schönsten Klängen unserer Volksliederpoesie unser Herz so wunderbar ergreifen [1]). Ohne sich in Schilderung und Beschreibung zu

[1]) „Das deutsche Volkslied fand in Göthe seine höchste und feinste Veredlung. Es ist bekannt, daß viele unter seinen schönsten Gesängen und namentlich romanzenartige Lieder

ergehen, bringen uns diese Lieder das ganze Leben der Natur mit allen seinen Wandlungen zur Anschauung; ohne zu reflektiren, erschließen sie uns die ganze Welt der seligsten Leidenschaft, alle ihre süßesten und schmerzlichsten Geheimnisse, lassen uns alles ahnen und mitempfinden, „was von Menschen nicht gewußt oder nicht bedacht, durch das Labyrinth der Brust wandelt in der Nacht". Und wenn Göthe's Lyrik auf den „Höhen der Menschheit" hinschreitet, wie groß und frei schaut sie da umher! Auf wen hat die erhabene Schönheit der Gedanken, die hellenische Simplicität der Form von Göthe's Oden und Hymnen („Mohammeds Gesang", — „Meine Göttin", — „Gesang der Geister über den Wassern", — „Harzreise im Winter", — „Wanderers Sturmlied", — „Das Göttliche", — „Gränzen der Menschheit") nicht erhebend gewirkt? Mir ist bei dem Genusse derselben immer, als sähe ich den Dichter so vor mir, wie er den Zeus gemalt, der „mit gelassener Hand aus rollenden Wolken segnende Blitze über die Erde sä't". Im Herbst 1768 krank von Leipzig nach Frankfurt zurückgekehrt, verfiel er unter Einwirkung des frommen Fräuleins von Klettenberg, welcher Dame er in den „Bekenntnissen einer schönen Seele" im Wilhelm Meister später ein Denkmal setzte, in allerlei religiöse und theologische Träumereien, die durch Hamanns Schriften genährt wurden. Der Aufenthalt in Straßburg, wo er 1770 die Universität bezog, entriß ihn dieser Nebelei. Hier wirkte Herders imponirende Persönlichkeit wohlthätig auf ihn und der Verkehr mit den Stürmern und Drängern trug viel dazu bei, seinen Genius zum Durchbruch zu bringen. Er lebte hier gleichsam in einer revolutionären Atmosphäre, er gab sich mit voller Seele den Einflüssen derselben hin, er ließ die Volkspoesie, Homer, Ossian und Shakspeare auf sich wirken; aber vor kraftgenialischer Verwilderung bewahrte ihn einerseits die eigene gute Natur, andererseits das herzinnige Verhältniß zu Friederike Brion, dem wir so herrliche Lieder verdanken. Auch fand sich gegen kraftgenialische Ueberschwänglichkeit in der frühe von ihm liebgewonnenen Beschäftigung mit den Naturwissenschaften ein heilsames Gegengewicht. Nach seiner Promotion zum Doktor der Rechte kehrte er heim und ging dann 1772 nach Wetzlar, um beim dortigen Reichskammergericht die praktische juristische Laufbahn anzutreten. Großartige dichterische Entwürfe hatten ihn schon zu Straßburg beschäftigt und begleiteten ihn theils die nächsten Jahre, theils das ganze Leben hindurch. Drei große Stoffe drängten sich damals an ihn heran, der Prometheusmythus, die Legende vom ewigen Juden und die Faustsage. Den ersteren hat er in seinem „Prometheus", wozu später die

---

Nachklänge oder Anklänge von deutschen und fremden Volkspoesieen sind. So trat durch ihn, den echten deutschen Natursänger, das alte Volkslied, geläutert und verklärt durch die Kunst, wieder in das Leben ein." W. Müller.

„Pandora“ als Ergänzung trat, mehr nur andeutend als ausführend bearbeitet [1]); die Behandlung des zweiten iſt ganz fragmentariſch geblieben [2]);

[1]) Vgl. Düntzer: „Göthe's Prometheus und Pandora.“ Der 3. Akt beginnt mit dem berühmten Monolog des Prometheus, in welchem die Revolutionsluſt der Sturm- und Drangperiode ſo kühn wie nirgends ſich ausſpricht. Läſſt doch Göthe ſeinen rebelliſchen Titanen zum Zeus ſagen:

Ich dich ehren? Wofür?
Haſt du die Schmerzen gelindert
Je des Beladenen?
Haſt du die Thränen geſtillet
Je des Geängſteten?
Hat nicht mich zum Manne geſchmiedet
Die allmächtige Zeit
Und das ewige Schickſal,
Meine Herren und deine?
Wähnteſt du etwa,
Ich ſollte das Leben haſſen,
In Wüſten fliehen,
Weil nicht alle
Blüthenträume reiften?
Hier ſitz' ich, forme Menſchen
Nach meinem Bilde,
Ein Geſchlecht, das mir gleich ſei:
Zu leiden, zu weinen,
Zu genießen und zu freuen ſich
Und dein nicht zu achten
Wie ich!“

[2]) Die Fragmente vom „Ewigen Juden“ ſind vielleicht die am wenigſten bekannte Dichtung Göthe's. Der Anfang iſt ganz kraftgenialiſch:

„Um Mitternacht wohl fang ich an,
Spring' aus dem Bette wie ein Toller;
Nie war mein Buſen ſeelenvoller,“ u. ſ. f.

Ebenſo die Scene zwiſchen Gott Vater und dem Sohne:

„Der Vater ſaß auf ſeinem Thron,
Da rief er ſeinen lieben Sohn,
Mußt' zwei- bis dreimal ſchreien.
Da kam der Sohn ganz überquer
Geſtolpert über Sterne daher
Und fragt: Was zu befehlen?“ u. ſ. w.

Sehr ſchön iſt die Schilderung des zweiten Herabſteigens Chriſti zur Erde:

„Als er ſich nun herniederſchwung
Und näher die weite Erde ſah,
Ergriff ihn die Erinnerung,
Die er ſo lange nicht gefühlt,
Wie man da drunten ihm mitgeſpielt.
Er fühlt im vollen Himmelsflug
Der irdiſchen Atmoſphäre Zug,

der dritte wurde die Hauptarbeit seines Lebens, die er erst ein Jahr vor seinem Tode abgeschlossen hat. Vorerst trat jedoch auch der Faust vor zwei andern Stoffen in den Hintergrund, welche den Dichter zunächst ganz in Anspruch nahmen. Er hatte die Denkwürdigkeiten des Ritters Götz von Berlichingen gelesen und sich durch dieselben um so mehr dichterisch angeregt gefühlt, als die darin geschilderte Zeit mit der, in welcher er selber lebte, die mannigfaltigsten Vergleichungspunkte darbot. So schrieb er denn das Drama „Götz von Berlichingen", welches, obgleich getränkt mit shakspeare'schem Geiste, durch seine ureigene Kraft, durch seine Deutschheit das erste wesentlich originale und nationale Drama unserer Literatur ist. Wie es das sturm- und drangvolle Aufstreben des patriotischen Freiheitsgefühls veranschaulicht, so veranschaulichen „Werthers Leiden", zu denen Göthe's Neigung für Lotte Kestner in Wetzlar die nächste Anregung gegeben hat, das Aufstreben des gemüthlichen und socialen Freiheitsdranges jener Zeit. Es ist

Fühlt, wie das reinste Glück der Welt
Schon eine Ahnung von Weh enthält.
Er denkt an jenen Augenblick,
Da er den letzten Todesblick
Vom Schmerzenshügel herabgethan,
Fing vor sich hin zu reden an:
Sei, Erde, tausendmal gegrüßt!
Gesegnet all' ihr meine Brüder!
Zum erstenmal mein Herz ergießt
Sich nach dreitausend Jahren wieder
Und wonnevolle Zähre fließt
Von meinen trüben Augen nieder.
O mein Geschlecht, wie sehn' ich mich nach dir!
Und du mit Herz- und Liebesarmen
Flehst du aus tiefem Drang zu mir?
Ich komm', ich will mich dein erbarmen!
O Welt! voll wunderbarer Wirrung,
Voll Geist der Ordnung, träger Irrung,
Du Kettenring von Wonn' und Wehe,
Du Mutter, die mich selbst zum Grab gebar,
Die ich, obgleich ich bei der Schöpfung war,
Im Ganzen doch nicht sonderlich verstehe.
Die Dumpfheit deines Sinns, in der du schwebtest,
Daraus du dich nach meinem Tage drangst,
Die schlangenknotige Begier, in der du bebtest,
Von ihr dich zu befreien strebtest
Und dann, befreit, dich wieder neu umschlangst:
Das rief mich her aus meinem Sternensal,
Das läßt mich nicht an Gottes Busen ruhn;
Ich komme nun zu dir zum zweitenmal,
Ich säete dann und ernten will ich nun."

dieser erste deutsche Originalroman ein Fehdebrief, der gesellschaftlichen Konvenienz rebellisch ins Gesicht geschleudert [1]). Die Wirkung dieser Werke, zu deren Veröffentlichung (Götz 1773, Werther 1774) Merck den Dichter drängte, war eine unerhörte, unermessliche. Sie hoben Göthe mit einmal über alle Mitstrebenden weit hinweg auf den ersten Platz auf dem deutschen Parnaß. Er hatte die Stimmung der Zeit ins Herz getroffen; er hatte, was seine Zeitgenossen quälte und freute, was sie litten und strebten, mit gestaltender Schöpfermacht, mit bezaubernder Frische und Naivität des Stils zu objektiven Kunstwerken geformt. Er hatte die Fesseln der Fremde abgeworfen und zugleich ihre Nichtigkeit aufgezeigt, er hatte dem deutschen Geiste das Bewußtsein seines Werthes und seiner Kraft wiedergegeben. Was hätte Göthe werden müssen, wäre es ihm vergönnt gewesen, jetzt ein großartiges Nationalleben dichterisch aufzufassen! In den beiden Dramen „Clavigo" (1774) und „Stella" (1775), die weiter keinen Vorschritt des Dichters beurkunden und die Grundgedanken des Götz und Werther variiren, brachte er die krankhaft aufgeregte, sentimentale Zeitstimmung der siebziger und achtziger Jahre des vorigen Jahrhunders für sich zum Abschluß. [2]) Neue Personen und Verhältnisse nahmen jetzt, nachdem er Wetzlar verlassen hatte und berühmt geworden, seine Aufmerksamkeit in Anspruch. Es war im väterlichen Hause ein beständiges Kommen und Gehen bedeutender Gäste. Die Stolberge, Lavater, Klopstock, Basedow, Jakobi zogen ihn in die Kreise ihrer Anschauungen hinein; er prüfte alles und behielt das Gute, ohne sich in seinem selbstständigen Gange aufhalten zu lassen. Die Faustdichtung ward gefördert und auf die Anregung Mercks hin, den Göthe seinen Mephistopheles nannte, nach allen Seiten hin satirisch geplänkelt. Nikolai's alberne Parodie des Werther erfuhr eine derbe Zurückweisung. In den dramatischen Satiren „Pater Brei" — „Satyros" — „Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern" — „Prolog zu den neuesten Offenbarungen Gottes" wurde die Freundschaftsempfindelei, das warmbrüderliche Schmarotzerthum, die stelzenhafte französische Dramatik, die rationalistische Seichtheit verspottet und in formaler Beziehung der deutsche Knittelreim zu poetischen Ehren gebracht. Göthe war durch Hanns Sachs, welchen er in dem Gedichte „Hanns Sachsens poetische Sendung" mit so schöner Pietät ehrte, auf den Gebrauch

[1]) Eine Zusammenstellung der ganzen Werther-Literatur findet sich bei J. W. Appel, „Werther und seine Zeit", 2. Aufl. 1865.

[2]) Einen Blick in den damaligen Stand des Literaten- und Buchhändlerwesens in Deutschland lässt uns der Umstand thun, daß der Buchhändler Mylius in Berlin nur nach langem Bedenken sich entschloß, Göthe's Stella mit 20 Thalern zu honoriren. Und doch waren Götz und Werther schon erschienen. Am Ende, schrieb Mylius ängstlich an Merck, werde Göthe für seinen Faust gar 100 Louisd'or fordern!

dieſes volksthümlichen Versmaßes gekommen und hat es dann im Fauſt mit richtigem Takt angewandt. Auch die Verpfuſchung der griechiſchen Götter- und Heroenwelt durch Wieland ward in der Poſſe „Götter, Helden und Wieland“ herbſatiriſch gerügt. Das leidenſchaftliche Verhältniß zu Lili und deſſen ſchmerzliche Löſung klingt aus manchem göthe'ſchen Liede dieſer Zeit, wie auch aus den beiden Singſpielen „Erwin und Elmire“ und „Claudine von Villabella“. Die Bekanntſchaft mit den jungen Prinzen von Weimar und ihrem Reiſebegleiter Knebel führte, als der ältere Prinz, Karl Auguſt, die Regierung übernommen hatte, Göthe's Berufung nach Weimar (1775) herbei, wo Wieland durch die Fürſorge der geiſtvollen Herzogin Amalia ſchon früher einen paſſenden Platz erhalten hatte und bald nachher auf Göthe's Veranlaſſung auch Herder einen ſolchen fand, während Schiller ſpäter von Jena herüberzog. So vereinigte denn das kleine Weimar vier der edelſten Träger des deutſchen Genius in ſeinen Mauern und durch dieſe fördernde Theilnahme an den ſchönſten Beſtrebungen der Nation ſtellte ſich ſein trefflicher Herzog zu den wenigen Fürſten, auf welchen unſer Blick mit Befriedigung ruhen kann. Karl Auguſt trat zu Göthe in das Verhältniß der traulichſten Freundſchaft, welche bis zum Tode feſthielt. In den erſten Jahren von Göthe's Aufenthalt in Weimar, wohin er noch im vollen Wertherkoſtüm gekommen, ging es dort toll genug her, wie ſeine und anderer Briefe aus dieſer Zeit bezeugen.[1]) Göthe, deſſen Perſönlichkeit alle Welt, „Männlein und Weiblein“, bezauberte, Göthe, den der kurz vorher von ihm ſo bitter verſpottete Wieland wie einen Halbgott ehrte und liebte, führte den kraftgenialiſchen Ton am Hofe ein, wobei ihn Einſiedel und andere Hofkavaliere, vor allen aber der Herzog ſelbſt treulich unterſtützten. Das Dorf Stützerbach und das Jagdſchloß Ettersburg waren die Hauptſchauplätze der Geniewirthſchaft. Jagd, Tanz, Komödienſpiel, erotiſche und andere Genialitäten, wozu auch das ſtudentiſche „Schießen“ gehörte, wechſelten in bunter Folge. Weimar wurde das Mekka der deutſchen Genies. Klinger kam, um ſeine großwortigen Trauerſpiele vorzuleſen, Lenz, um „Affenſtreiche“ zu machen, andere, um ſich Hoſen und Schuhe zu holen, wie denn des Herzogs Schatzmeiſter Bertuch in ſeinen Rechnungen eine eigene Rubrik für die Geniebekleidungskoſten gehabt haben ſoll. An umfaſſendere Schöpfungen war unter dieſen Zerſtreuungen nicht zu denken, doch reiften inmitten derſelben einige der

---

[1]) „Ich treib's hier freilich toll genug; wir machen Teufels Zeug“ — ſchrieb Göthe 1776 an Merck. Ausdrücke wie „iſt mir auch ſauwohl geworden“ ſind in ſeinen Briefen von damals gar nicht ſelten. Vgl. übrigens über die Zuſtände Weimars während deſſen literariſcher Glanzperiode: Böttigers weiter oben citirte Schrift, Wachsmuths „Weimars Muſenhof i. d. J. 1772—1807“, 1844, und Diezmanns „Göthe und die luſtige Zeit in Weimar“, 1857.

gehaltvollsten Früchte von Göthe's Lyrik. Seine dramatischen Dichtungen dieser Periode, die Schauspiele „Die Geschwister" und „Der Triumph der Empfindsamkeit", die Singspiele „Lila", „Jery und Bätely", zu denen später „Die Fischerin" und „Scherz, List und Rache" kamen, sowie das von aristophanischer Laune sprudelnde Lustspiel „Die Vögel", welches die deutsche Lese- und Recensirwuth geißelte, wurden hauptsächlich zur Erhöhung der ettersburger Festfreuden geschrieben. Größere Entwürfe, wie das Drama „Elpenor" und das epische Gedicht „Die Geheimnisse", fanden nur eine fragmentarische Gestaltung, andere, wie der 1775 begonnene „Egmont", der 1777 angefangene „Wilhelm Meister", die 1779 in Prosa gedichtete „Iphigenie" und der 1781 ebenfalls in Prosa geschriebene „Tasso" erhielten erst später ihre Vollendung und jetzige Gestalt. Inzwischen fing Göthe an, aus dem kraftgenialischen Strudel seiner ersten weimarer Periode sich emporzuarbeiten, wobei ihm die Pflichten seines 1782 übernommenen Amtes als Kammerpräsident zur Hilfe kamen. Er fühlte aber das Bedürfniß, sich wieder einmal zu fassen und bei sich selbst einzukehren, und zur Befriedigung desselben schien ihm eine Reise nach Italien, in das Land der Kunst, wohin er sich schon lange gesehnt, das Dienlichste. Er führte seine Absicht im Herbste von 1786 aus, durchreis'te ganz Italien, besuchte Sicilien und weilte zweimal längere Zeit in Rom. Seine „Italienische Reise" gibt Zeugniß, wie Göthe zu reisen verstand. In Italien, welches seinem plastisch-künstlerischen Sinne die höchste Weihe gab, vollendete er den „Egmont", ein Drama, das die dichterische Eigenthümlichkeit Göthe's, sich mehr dem Reinmenschlichen, Psychologischen als dem Objektiv-Historischen in der Entwickelung der Menschheit zuzuwenden, von allen seinen Werken am deutlichsten widerspiegelt. [1]) Die Abstreifung aller kraftgenialischen Schlacken, die erlangte hohe Seelenklarheit und künstlerische Ruhe bezeugen die beiden Dramen „Iphigenie in Tauris", welche 1786, und „Tasso", welcher 1790 in die jambische Form umgegossen wurde. Iphigenie ist ohne Frage nicht nur eine der Meisterdichtungen Göthe's, sondern auch eine der edelsten Zierden der Weltliteratur; in diesem Werk ist romantisch-vertieftes Seelenleben und klassisch-schöne Form wirklich und völlig zur Einheit des modernen Kunstideals verschmolzen. Auch im Tasso ist die Sprache voll Glanz und Schmelz; allein das Stück lässt denn doch gar zu deutlich merken, daß es von einem Hofmann für Höfe und Höflinge geschrieben wurde. Das Reinmenschliche ist darin von dem Höfischen in mitunter geradezu widerlicher Weise überwuchert. Wie ganz anders erscheint uns der Dichter in zwei anderen Nachklängen seiner italischen Reise, in den hochherrlichen „Römischen Elegieen" (welche übrigens in

[1]) Vgl. „Göthe's Egmont und Schillers Wallenstein. Eine Parallele der Dichter", von F. Th. Bratranek, 1862.

den Armen nicht einer Römerin, sondern einer Sächsin, in denen der Christiane Vulpius gedichtet wurden) und in den geist- und sinnvoll scherzenden „Epigrammen aus Venedig". Auf den 1788 nach Weimar zurückgekommenen Dichter schien die im folgenden Jahre losbrechende französische Revolution einen ganz lähmenden Einfluß üben zu wollen, und da sind wir nun an einem Punkte angelangt, wo von Göthe's schwacher Seite gesprochen werden muß. Es ist sein schon vorhin angedeuteter gänzlicher Mangel an historischem Sinn. Er verstand die welterschütternde Begebenheit so ganz und gar nicht, er hatte so gar kein Organ für die Erkenntniß ihrer Nothwendigkeit, daß er sich gegenüber dieser Nothwendigkeit in seiner Beschreibung des unglücklichen Einfalls der Preußen in Frankreich (1792, „Campagne in Frankreich"), welchen er im Gefolge seines herzoglichen Freundes mitmachte, sowie in andern Aeußerungen ganz kläglich darstellt. Und doch hatte er selbst durch seine dramatische Behandlung der berüchtigten Halsbandgeschichte (Der Großkophta" 1789) den Blick in Zustände eröffnet, die unmöglich länger dauern konnten. Wir können und wollen nichts dagegen haben, wenn Göthe gemäß der ganzen Anlage seines Wesens sich vor dem Tumult der Revolution in die Naturstudien rettete („Beiträge zur Optik" 1791), wenn er sich durch novellistische Darstellungen, die sich in allerlei Räthseleien und Mystifikationen gefallen („Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter"), über den Ernst der Zeit selber zu mystificiren suchte oder wenn er sich mittels der Bearbeitung des „Reineke Fuchs" in Hexametern gleichsam in der Gegenwart orientiren wollte; aber wir dürfen und müssen es offen rügen und verdammen, wenn er, wie er in seinen Dramen „Der Bürgergeneral" und „Die Aufgeregten" that, mit schalem Witz und philisterhafter Gesinnung die großen Ideen und Thaten einer Zeit, welche er nicht verstand und nicht verstehen wollte, in den Kreis des Kleinlich-Possenhaften herabzuziehen vergeblich unternahm. Sein günstiges Geschick führte ihm jedoch in dieser für seine Größe kritischen Zeit den großen Freund zu, an welchem er sich wieder zu Dichterthaten aufrichten konnte, von denen die Rede sein wird, nachdem wir Schillers Jugendleben und dichterische Jugendthaten nachgeholt haben.

Johann Christoph Friedrich Schiller wurde geboren am 10. Novbr. 1759 zu Marbach, einem Städtchen des schwäbischen Unterlandes [1]). Er

[1]) Das Kirchenbuch von Marbach gibt freilich den 11. November 1759 als Schillers Geburtstag an, allein Irrthümer sind in solchen Büchern gar nicht unerhört. Der Dichter selbst und alle seine Angehörigen anerkannten jeder Zeit und ohne Schwanken den 10. November als seinen Geburtstag. — Die wichtigsten Urkunden zu Schillers Lebensgeschichte enthalten seine Briefwechsel mit Körner (4 Bde. 1847), mit seiner nachmaligen Frau und ihrer Schwester Karoline („Schiller und Lotte", 1856; vervollst. A. von W. Fielitz, 1879).

hatte wie Göthe das Glück, eine begabte, ſinnige und liebevolle Mutter zu beſitzen; aber ſeine Wiege ſtand nicht wie die Göthe's in einem Hauſe der Wohlhabenheit und des Wohlbehagens. Seine Kindheit und ſein Jünglingsalter verſtrichen unter jenem Druck äußerer Verhältniſſe, welcher gemeine Naturen am Boden hält, dem Gegenſtreben genialer aber gewöhnlich eine energiſche Richtung in die ideale Sphäre gibt, wie dies auch bei Schiller der Fall war. In dem früh begonnenen, nothgedrungenen Kampf des Dichters mit dem Leben wurzelte eine andere Eigenthümlichkeit ſeines Dichtens, das dramatiſche Element, der dramatiſche Nerv, welcher Göthe's mehr lyriſchem und epiſchem Weſen abgeht, wogegen dieſer der ungeſtört harmoniſchen Entwickelung ſeiner Gaben die objektive Ruhe verdankte, zu welcher ſich Schiller aus ſeiner drangvollen Subjektivität niemals vollkommen erheben konnte. Der Duodezdeſpot, welcher Schubart zu Grunde gerichtet hatte, Herzog Karl von Wirtemberg, machte ſeine pädagogiſchen Experimente auch an Schiller, welcher 1773 in des Herzogs „militäriſche Pflanzſchule"

---

mit Göthe (2. vollſt. A. 2 Bde. 1856), mit W. v. Humboldt (1830) und mit Cotta (herausgegeb. von W. Vollmer, 1876). Ueber Schillers Jugendleben verbreiten die Aufzeichnungen ſeiner Jugendfreunde Scharffenſtein, Peterſen, Conz, Hoven und Streicher Licht. Vgl. Schillers Leben, verf. nach Erinnerungen der Familie, ſeinen eigenen Briefen und den Nachrichten ſeines Freundes Körner, von Karoline v. Wolzogen, 2 Thle. 1830. Schillers Leben, Geiſtesentwickelung und Werke im Zuſammenhange, von Karl Hoffmeiſter, 5 Thle. 1838—42. Schillers Leben, für den weiteren Kreis ſeiner Leſer, von K. Hoffmeiſter, ergänzt und herausg. von H. Viehoff, 3 Thle. 1846. Schillers Leben in drei Büchern, von Guſtav Schwab, 1840. Fr. Schiller als Menſch, Geſchichtſchreiber, Denker und Dichter, ein Kommentar zu Schillers ſämmtl. Werken, von Karl Grün. N. A. 1849. Schiller und ſein väterliches Haus, von E. J. Sauppe, 1851. Schillers Jugendjahre, von E. Boas, 1856. Schillerhäuſer, von J. Rank, 1856. Schillers Leben und Werke, von E. Palleſke, 2 Bde. 1858. Schiller und ſeine Zeit, von Johannes Scherr (Illuſtrirte Prachtausgabe in 4°, Volksausgabe in 12), 1859. Schillers Leben und Dichtungen, von A. Spieß, 1859. Schiller und ſeine Zeitgenoſſen, von J. Schmidt, 1859. Schillers Leben, von H. Düntzer, 1881. Schiller in ſeinen Beziehungen zu Eltern und Geſchwiſtern, 1859. Schillers Vater, von O. Broſin. 1879. Charlotte v. Schiller und ihre Freunde, 3 Bde. 1860 fg. Beiträge zur Würdigung und zum Verſtändniſſe Schillers, von H. Deinhardt, 1861. Schiller in ſeinen Beziehungen zur Wiſſenſchaft, von K. Tomaſchek, 1862. Schiller in ſeinem Verhältniß zur Wiſſenſchaft von K. Tweſten, 1862. Schillers Geiſtesgang, von A. Kuhn, 1863. Schiller als Hiſtoriker, von J. Janſſen, 1865. Studien zu Schillers Dramen, von W. Fielitz, 1876. Auf eine der Werke des Dichters würdige Ausgabe derſelben hatte die Nation lange zu warten. Endlich kam ſie: — Schillers ſämmtliche Schriften. Hiſtoriſch-kritiſche Ausgabe. Im Verein mit Elliſſen, Köhler, Müldener, Oeſterley, Sauppe und Vollmer, von K. Gödeke, 1867 fg. In demſelben Jahre veröffentlichte des Dichters Tochter, Frau Emilie v. Gleichen-Rußwurm: „Schillers dramatiſche Entwürfe", welche Reliquie ſehr belehrend iſt über die Art und Weiſe, wie Schiller ſeine Studien machte, ſeine Pläne entwarf und erörtete, bevor er an die Ausführung ging. Die Titel der nicht ausgeführten Entwürfe ſind: Agrippina, Themiſtokles, Die Gräfin von Flandern, Die Herzogin von Celle, Roſamund, Elfride.

auf der Solitude aufgenommen wurde und mit dieser Anstalt, die später den Namen Karlsschule oder Karlsakademie erhielt, 1775 nach Stuttgart zog. Unter uns Schwaben sind unzählige Anekdoten über das Leben und Treiben in dieser Anstalt im Umlauf. Hier genügt es, zu sagen, daß die Karlsschule unter dem strengsten militärischen Zopfregimente stand, dessen Einzelnheiten uns jetzt komisch genug vorkommen, aber schwer auf Schillers Feuerseele lasteten und ihr einen so unauslöschlichen Haß gegen alle Tyrannei und Knechtschaft einpflanzten. Er wollte zuerst Jurist werden, wählte aber dann die Medicin zum Brotstudium, das er nicht eben eifriger trieb, als er mußte. Ein Kreis gleichgesinnter Freunde, unter denen Petersen, Scharffenstein und Hoven hervortraten, bildete sich um ihn und im Vereine mit ihnen suchte er sich über die widerwärtig drückende Wirklichkeit durch den Genuß poetischer Schriften zu trösten. Dieser Genuß war aber ein verbotener und mußte auf allerlei Schleichwegen erlangt werden, denn Herzog Karl ließ in den Räumen seiner Akademie nur die französische „Klassik" zu. Klopstocks Werke, Gerstenbergs Ugolino, Lessings Dramen, Shakspeare, Göthe's Götz, Bürgers und Schubarts Gedichte wirkten in dieser Zeit mächtig auf Schiller. Daneben las er eifrigst den Plutarch und nährte an dessen Helden die eigene Seelengröße und seine Richtung auf das Ideale. Seit 1777 dichtete der achtzehnjährige Jüngling an seinem Trauerspiel „Die Räuber", in welchem zuerst „aus dem beredten Munde der Dichtung Strom so voll und schäumend brach". Vollendet nahm er es mit aus der Karlsschule, als er dieselbe 1780 verließ, um als „Regimentsfeldscheerer" bei einem in Stuttgart liegenden Grenadierregiment einzutreten, eine Stellung, welche keineswegs geeignet war, den frühe in Schillers Geist ausgebildeten Dualismus zwischen Idee und Wirklichkeit zu versöhnen. Im Jahre 1781 erschienen die „Räuber" und das Motto des Gedichts »In tyrannos!« faßte dessen Inhalt und Tendenz in ein Wort. Es war ein Fehdehandschuh, dem Bestehenden in Staat und Gesellschaft keck an die Stirn geworfen. Der Gegensatz Schillers zu Göthe sprang schon in diesem wildgenialen Erstling frappant hervor. Göthe trat zu dem kraftgenialischen Sturm und Drang wie zu einem künstlerischen Objekte heran, Schiller wurzelte subjektiv in demselben; Göthe beherrschte seinen Stoff, Schiller wurde von ihm beherrscht; Göthe's Götz und Werther sind Kunstwerke, Schillers Räuber ein in titanischem Grimm ausgestoßener Noth- und Zornschrei; Göthe gibt dem Wirklichen eine ideale Gestalt, Schiller will das Wirkliche wegtilgen, um das Ideale an dessen Stelle zu setzen. Daher die real-poetischen Gestalten bei Göthe, daher die ideal-phantastischen bei Schiller. In der Lyrik sehen wir Göthe's Lieder, dem Volksliede gleich, aus der Unmittelbarkeit des Lebens emporblühen, während Schillers lyrische Gedichte aus der revolutionären Arbeit des Gedankens erwachsen, weßhalb sie von Anfang an („Anthologie auf das

Jahr 1782") bis zuletzt mit didaktischen Elementen stark versetzt sind. Die Verhältnisse des Dichters hatten sich indessen so gestaltet, daß er darauf denken mußte, sein Heimatland zu fliehen. Den Herzog hatte der in den Räubern wehende Geist mit Zorn erfüllt; er hielt das Gedicht für geschmacklos und verbrecherisch zugleich und war ganz der Mann dazu, dem Verfasser eine zehnjährige Erziehung auf dem Asberg angedeihen zu lassen wie dem armen Schubart. Das Schicksal des letzteren stieg um so drohender vor Schiller auf, als er durch eine zweimalige ohne Urlaub unternommene Reise nach Mannheim, wo die Räuber auf der Bühne außerordentliche Sensation machten, die Ansichten des Fürsten über militärische Zucht verletzt hatte. So floh er denn am 17. September 1782 Nachts aus Stuttgart und Wirtemberg und irrte unstät in den Rhein- und Maingegenden umher, bis sich ihm endlich zu Bauerbach, einem Gute der Frau von Wolzogen bei Meiningen, deren Söhne Schillern von der Karlsschule her befreundet waren, eine gastfreundliche Herberge aufthat. Auf seiner Wanderschaft hatte er den „Fiesko", der 1783 erschien, vollendet, eine weitere Ausführung des Thema's der Räuber auf historischer Basis, welche inzwischen nur den äußerlichen Apparat lieferte, da sämmtliche Charaktere des Stückes schiller'sche Phantasiegestalten sind. Trotzdem war der Fiesko ein Vorschritt, weil der Sturm und Drang sich in demselben positiv als Republikanismus aussprach. Freilich hatte Schiller Veranlassung, zu klagen, das Publikum verstehe den Fiesko nicht, da republikanische Freiheit hier zu Lande (in der Pfalz) ein Schall ohne Bedeutung, ein leerer Name sei. Zu Bauerbach wurde „Kabale und Liebe" (gedr. 1784) vollendet, ein bürgerliches Trauerspiel, wie es der Dichter nennt. Hier steht Schiller entschieden mehr auf dem Boden der Wirklichkeit als in seinen Erstlingsstücken; denn „Kabale und Liebe" ist eine wirkungsvolle Widerspiegelung der wirtembergischen Hof- und Maitressenwirthschaft, deren Verderbniß und verderbliche Wirkungen auf das Land er daheim in nächster Nähe zu beobachten Gelegenheit gehabt hatte. Er war als Theaterdichter von Bauerbach nach Mannheim gegangen, gab aber diese unerquickliche Stellung 1785 auf und folgte der Einladung seiner neugewonnenen Freunde Körner und Huber, die ihn nach Sachsen riefen. In Leipzig, Dresden und dem Dorfe Gohlis verlebte er im Umgange mit gebildeten Menschen, die seinen Genius ehrten und liebten, glückliche Tage, deren einem das „Lied an die Freude" den Ursprung verdankt. Unter den wohlthätigen Einflüssen freundschaftlicher Fürsorge schüttelte er allmälig die peinigenden Eindrücke der Armuth und Sorge ab, die milderen Saiten seines Gemüthes begannen anzuklingen und schweigten die kraftgenialische Wildheit, alle verhaltene Liebesglut des schönsten Herzens, welches je „in Deutschland geliebt und gelitten", brach hervor in der Tragödie „Don Karlos", die schon in Bauerbach begonnen, jetzt vollendet und 1787 gedruckt wurde.

Schon die metrische Form dieses Drama's kündigte gegenüber den in Prosa hingeworfenen drei früheren den Vorschritt des Dichters zu Maß und Schönheit an. Es feiert den innerlichen Triumph des Humanitätsprincips über die äußerliche Konvenienz. Der Mittelpunkt des Stückes, der Malteser Posa, ist ein Typus der schiller'schen Dichtung überhaupt, es ist Schiller selbst, der in dieser Rolle gegenüber der Despotie für die Freiheit und das Weltbürgerthum spricht. Mit dem Don Karlos und der herrlichen Elegie „Die Götter Griechenlands" (1788) schloß Schiller seine erste Dichterperiode ab, um sich mit dem ihm eigenen Ernste auf die zweite vorzubereiten. Wie Göthe bei einem ähnlichen Läuterungsproceß durch seine künstlerische Natur auf das Studium der bildenden Künste hingetrieben worden war, so Schiller durch seine ethische auf das Studium der Philosophie und Geschichte. Die Kunst der schönen Prosa hatte er schon früher geübt in seiner Erzählung „Der Verbrecher aus verlorener Ehre" (1786), welche durch feine psychologische Entwickelung anzieht, und in dem Roman „Der Geisterseher" (von 1786 an), welcher Jesuitismus und religiöse Phantasterei so haarscharf zeichnet und in dem Vorschreiten des Dichters von der religiös-moralischen Weltanschauung zur philosopisch-ästhetischen ein bedeutsames Stadium ausmachte. Die Kunst der historischen Prosa bewährte Schiller in seiner „Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande" (1788), deren Erscheinen seine Berufung als außerordentlicher Professor der Geschichte nach Jena zur Folge hatte (1789), und in seiner „Geschichte des dreißigjährigen Krieges" (1789), Werke an denen die Kritik allerdings den Mangel umfassender Quellenstudien zu rügen hat, die aber durch ihre reine und hohe Gesinnung, durch ihre Begeisterung weckende Auffassung und Darstellung des Kampfes der Freiheit und des Rechtes gegen Despotismus und Willkür von höchst bedeutender Wirkung waren. Nachdem dem Dichter endlich der spärliche Gehalt von 200 Thalern jährlich war zugesichert worden, führte er seine Braut Charlotte von Lengefeld heim (1790) und nicht lange darauf erwarben sich zwei Männer von Herz, der Herzog Christian Friedrich von Holstein-Augustenburg und der dänische Minister Graf Ernst von Schimmelmann, das Verdienst, durch Aussetzung eines Jahrgehalts von 1000 Thalern auf drei Jahre den unter anstrengenden Arbeiten erliegenden Dichter von Nahrungssorgen zu befreien. Er wandte sich nun neben seinen historischen Studien und Arbeiten („Die Sendung des Moses" — „Ueber Völkerwanderung, Kreuzzüge und Mittelalter", u. a.) mit Vorliebe den philosophischen zu, verarbeitete die kantische Philosophie in sich und gab als Resultat dieses Denkprocesses eine Reihe von philosophischen und ästhetischen Schriften („Philosophische Briefe" — „Briefe über Don Karlos" — „Ueber die tragische Kunst" — „Ueber das Erhabene" — „Ueber Anmuth und Würde"), in welchen er mittels ihrer Form die Gesetze des Schönen, welche er gab,

schon im Geben erfüllte. In der Abhandlung „Ueber naive und sentimentalische Dichtung“ (1795) steht Schiller auf dem Höhenpunkte seiner ästhetischen Betrachtungen und reicht über Kant hinaus. Es gehört diese Schrift, welche zuerst die Begriffe „klassisch“ und „romantisch“, „antik und modern“ klar entwickelte und die Weltanschauung des Alterthums mit ihrer Spiegelung in der antiken Dichtung, wie die Empfindungsweise der modernen Gesellschaft und ihren Ausdruck in der Poesie erörtert, zu den Perlen unserer kunstphilosophischen Literatur. Die Hauptthat Schillers als Dichterphilosoph sind jedoch seine „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen“ (1795), worin der großartige Versuch gemacht ist, an der Stelle des Moralprincips die Schönheit als höchstes Gesetz des menschlichen Daseins zu proklamiren, und worin gezeigt wird, daß die Kunst das einzige Mittel sei, den Menschen zum Bürger des Vernunftstaates zu erziehen. Die Schrift entwickelte demnach eine Gedankenreihe, welche der Verfasser etliche Jahre zuvor schon in dichterischer Form auf die Bahn gebracht hatte, in seiner wunderbar schönen Rhapsodie „Die Künstler“, welche als eine der sinn- und weihevollsten Dichtungen, die jemals geschaffen worden, als eine schiller'sche Meisterschöpfung gepriesen werden muß, als ganz einzig in ihrer Art. Unter solchen Studien und Arbeiten erwachte auch die Produktionslust wieder und wurde bald durch den regen Wetteifer mit Göthe gesteigert [1]). Die Herausgabe der Zeitschrift „Die Horen“, welche Schiller, nachdem er 1793 eine Erholungsreise in die schwäbische Heimat gemacht, im Jahre 1794 begann, hatte das Band der Freundschaft zwischen den beiden großen Zeitgenossen geknüpft, einer Freundschaft, deren Bedeutung für unsere Literatur der göthe-schiller'sche Briefwechsel klar darlegt und von der Göthe bekannte, sie sei „für ihn ein neuer Frühling gewesen, in welchem alles froh neben einander keimte und aus aufgeschossenen Samen und Zweigen hervorging“. Als Dritter in dem edlen Bunde darf der Bruder des berühmten Naturforschers Alexander von Humboldt, der patriotische Staatsmann, der große Sprachforscher und Aesthetiker Wilhelm v. Humboldt (1767—1835) genannt werden, der damals in Jena lebte und dessen feinsinnige Kritik für Göthe und mehr noch für Schiller die heilsamsten Folgen gehabt hat. In der Ankündigung der „Horen“ zeichnete Schiller seine jetzt in sich geklärte

[1]) „Der gegenseitige Einfluß dieser beiden großen Männer aufeinander war der mächtigste und würdigste. Jeder fühlte sich dadurch angeregt, gestärkt und ermuthigt auf seiner eigenen Bahn, jeder sah klarer und richtiger ein, wie auf verschiedenen Wegen dasselbe Ziel sie vereinte. Keiner zog den andern in seinen Pfad herüber oder brachte ihn nur in's Schwanken im Verfolgen des eigenen. Wie durch ihre unsterblichen Werke, haben sie durch ihre Freundschaft, in der sich das geistige Zusammenstreben unlösbar mit den Gesinnungen des Charakters und den Gefühlen des Herzens verwebte, ein bis dahin nie gesehenes Vorbild aufgestellt und auch dadurch den deutschen Namen verherrlicht.“ W. v. Humboldt.

und befeſtigte Stellung zu der Zeit und den Zeitgenoſſen, indem er ein rein-menſchliches, koſmopolitiſches Kredo ablegte. „Je mehr," ſagte er, „das beſchränkte Intereſſe der Gegenwart die Gemüther in Spannung ſetzt, einengt und unterjocht, deſto dringender wird das Bedürfniß, durch ein allgemeines und höheres Intereſſe an dem, was rein menſchlich und über allen Einfluß der Zeiten erhaben iſt, ſie wieder in Freiheit zu ſetzen und die politiſche getheilte Welt unter der Fahne der Wahrheit und Schönheit wieder zu vereinigen." Dieſes fand eine weitere Ausführung in einem Briefe Schillers an Jakobi, wo er ſagte: „Wir wollen dem Leibe nach Bürger unſerer Zeit ſein und bleiben, weil es nicht anders ſein kann; ſonſt aber und dem Geiſte nach iſt es das Vorrecht und die Pflicht des Philoſophen wie des Dichters, zu keinem Volke und zu keiner Zeit zu gehören, ſondern im eigentlichen Sinne des Wortes der Zeitgenoſſe aller Zeiten zu ſein."

Die wiedererwachte Schöpferkraft äußerte ſich bei Schiller lyriſch-didaktiſch, bei Göthe epiſch. Einige der gefühlteſten und gedankenvollſten von Schillers Dichtungen der genannten Gattung fallen, mit Ausnahme der ſchon 1789 entſtandenen „Künſtler", in dieſe Zeit („Die Ideale" — „Der Spaziergang" — „Die Macht des Geſangs" — „Würde der Frauen" u. a. m.). Göthe nahm, von Schiller aufgemuntert, ſeinen 1777 begonnenen Roman „Wilhelm Meiſters Lehrjahre" wieder auf und brachte 1795 dieſes Werk zum Abſchluß, welches für die deutſche Literatur zum erſtenmal und auf klaſſiſche Weiſe die Aufgabe des Romans, das Epos der modernen Zeit zu ſein, gelöſ't hat. Es galt aber nicht nur, an dem Tempel der Schönheit zu bauen, ſondern auch, die Hände der Uebelwollenden, Unberufenen oder Ungeſchickten davon abzuhalten. In dieſer polemiſchen Abſicht verbanden ſich die beiden Dichter zu gemeinſchaftlicher Epigrammendichtung, deren Früchte unter dem Titel „Xenien" in dem ſchiller'ſchen Muſenalmanach für 1797 veröffentlicht wurden. Dieſe Sinngedichte waren wirklich „Füchſe mit brennenden Schwänzen, in die Felder der Philiſter geſandt", und ſteckten dieſelben in Brand. Oder auch kann man ſie ein Gewitter nennen, welches die literariſche Atmoſphäre von ſchädlichen Dünſten reinigte.[1]) Dieſer negativen dichteriſchen Thätigkeit ſtellten die beiden Freunde, wie um die Erbitterung der Gegner in Beſchämung zu wandeln, die poſitive, die freie Kunſtſchöpfung zur Seite und wetteiferten zunächſt (1796—98) in der Balladen- und Romanzendichtung. Adoptiren wir Götzingers Begriffsbeſtimmung dieſer Dichtungsgattungen, wonach die Ballade einen hiſtoriſchen oder ſagenhaften Stoff zu ruhiger epiſcher Betrachtung formirt, die Romanze hingegen in den hiſtoriſchen oder ſagenhaften Stoff einen idealen Gehalt legt und mit Beeinträchtigung der epiſchen Ruhe durch das lyriſche und

[1]) Vgl. Schiller und Göthe im Xenienkampf, von E. Boas, 2 Thle. 1851.

dramatische Element den Leser von der Begebenheit hinweg zu der innern Welt hinwendet: so haben wir in Göthe („Erlkönig" — „Der König von Thule" — „Der Gott und die Bajadere" — „Der Sänger" — „Die Braut von Korinth" — „Der Fischer" u. a. m.) den Balladenmeister, in Schiller („Der Ring des Polykrates" — „Die Bürgschaft" — „Die Kraniche des Ibykus" — „Der Taucher" — „Der Kampf mit dem Drachen" — „Der Gang nach dem Eisenhammer" u. a. m.) den Meister der Romanze zu bewundern. Auch der schon berührte Unterschied zwischen Göthe's Unmittelbarkeit und Schillers Reflexion macht sich hier wieder geltend. In einigen Romanzen des letztern, z. B. im Drachenkampf, tritt sie sogar geradezu in der Form einer moralischen Nutzanwendung hervor. Göthe führte in der nächsten Zeit den epischen Ton fort und schuf „Hermann und Dorothea" (1797), ein Werk, welches die individuelle Dichternatur seines Schöpfers so schön aufzeigt und von Platen mit Recht „der Stolz Deutschlands und die Perle der Kunst" genannt ward. Aus den engen Schranken deutschen Familienlebens herauswachsend erhebt sich dieses kleinbürgerliche Idyll vor dem Hintergrund welthistorischer Ereignisse von unermesslicher Bedeutung zum weltbürgerlichen Epos, beseelt von der innigsten deutschen Herzenswärme, so ruhig, klar und naiv, so echtepisch von Handlung zu Handlung fortschreitend, daß außer der homerischen keine Epik der antiken oder modernen Welt auch nur entfernt mit ihm sich messen kann. Ginge alles unter, was uns Schönes aus dem Alterthum gerettet worden, die Gestalt von Göthe's Dorothea würde uns hellenische Schönheit und Kunst veranschaulichen können.[1]) Schiller seinerseits wandte sich mit voller Seele wieder der dramatischen Dichtung zu, deren Stil sein berühmtes „Lied von der Glocke" (1799) zu einem so unvergleichlichen Gemälde des menschlichen Daseins macht. Seine historischen Studien hatten ihm die Gestalt Wallensteins in den Wurf gebracht und er dichtete von 1792—99 die gleichnamige Trilogie („Wallensteins Lager" — „Die Piccolomini" — „Wallensteins Tod"), welche die künstlerische Hauptthat seines Lebens ist und die Göthe so groß nannte, daß zum zweitenmal etwas Aehnliches nicht vorhanden sei. Die weimarer Bühne unter Göthe's Leitung war die rechte Anstalt, um dieses und andere Dramen Schillers, welche nun in rascher Folge erschienen, dem Publikum vorzuführen. In den Jahren 1800 bis 1802 wurden die romantischen Tragödieen „Maria Stuart" und „Die Jungfrau von Orleans" geschaffen, 1803 erschien „Die Braut von Messina",

[1]) Vgl. über „Hermann und Dorothea" die Besprechung des Werkes durch Wilh. v. Humboldt (Ges. Schriften, Bd. 4, S. 1—268), dieses klassische Muster der Kunstkritik; sodann „Aesthet. und histor. Einleitung nebst fortlauf. Erläuterung zu Göthe's Hermann und Dorothea" von L. Cholevius, 1863.

in welcher Schiller den nicht ganz gelungenen Verſuch machte, den antiken Chor dem modernen Drama anzueignen. „Wilhelm Tell“ (1804), dieſer ewige Liebling der deutſchen Jugend, bildete den Schlußſtein von Schillers poetiſcher Bahn. Er ſollte endigen, wie er begonnen, als Dichter und Apoſtel der Freiheit und Menſchenrechte, aber mit hochbedeutſamer Wendung von der Weltbürgerei zum Nationalgefühl und zur Vaterlandsliebe, und wie man auch vom äſthetiſchen Standpunkt aus über den loſen Zuſammenhang der einzelnen Theile dieſes theuren Werkes oder vom ethiſchen aus über den Charakter der Hauptfigur deſſelben urtheilen mag, ſoviel ſteht feſt, daß der Grütli-Schwur die großartigſte dramatiſche Gruppe des deutſchen Drama's ausmacht und daß unzählige Herzen aus dem Tell die edelſte Begeiſterung für die höchſten Güter der Menſchheit ſchöpften, ſchöpfen und ſchöpfen werden. Nach der Vollendung des Tell machte ſich Schiller an den „Demetrius“. Aber er ſollte ihn nicht vollenden. Der Druck der Sorge von außen, das verzehrende Feuer des Gedankens von innen hatten die Geſundheit des Dichters früh untergraben. Jetzt erlag ſie raſch und rettungslos. Die allgemeinſte und aufrichtigſte Wehklage ging durch Deutſchland, als die Trauerkunde von dem am 9. Mai 1805 erfolgten Tode des geliebten Meiſters erſcholl. [1])

[1]) Am härteſten traf der Schlag Göthe. Selbſt kaum von einer Krankheit geneſen, ſchrieb er an Zelter: „Ich dachte mich ſelbſt zu verlieren und verliere nun den Freund und in demſelben die Hälfte meines Daſeins.“ Als er ſich einigermaßen gefaſſt, ſprach er öffentlich die helleniſchen Worte: „Wir dürfen Schiller wohl glücklich preiſen, daß er von dem Gipfel des menſchlichen Daſeins zu den Seligen emporgeſtiegen. Die Gebrechen des Alters, die Abnahme der Geiſteskräfte hat er nicht empfunden; er hat als Mann gelebt und iſt als vollſtändiger Mann von hinnen gegangen. Nun genießt er im Andenken der Nachwelt den Vortheil, als ein ewig Tüchtiger und Kräftiger zu erſcheinen; denn in der Geſtalt, wie der Menſch die Erde verläßt, wandelt er unter den Schatten, und ſo bleibt uns Achill als ewig ſtrebender Jüngling gegenwärtig.“ Drei Monate nach Schillers Tod hat Göthe ihm und ſeiner Freundſchaft zu ihm in ſeinem „Epilog zu Schillers Glocke“ ein herrliches Denkmal geſetzt. Die im Grunde ganz müſſige Streitfrage: Ob Göthe oder Schiller der größere Dichter geweſen? iſt jetzt bekanntlich entſchieden. Göthe zeigte die richtigſte Anſicht von dieſer Streitfrage, indem er äußerte: „Die Deutſchen ſind doch ein wunderliches Volk; ſtatt ſich zu freuen, daß ſie ein Paar ſolcher Kerle haben, ſtreiten ſie über uns hin und her.“ Daß Schiller der wirkungsreichere der beiden war, iſt und ſein wird, unterliegt keinem Zweifel. In Wahrheit, ſeit Homer hat kein Dichter auf die menſchliche Geſellſchaft eine ſo unermeſſliche Wirkung geübt wie Schiller. Der 10. November von 1859 hat dies herrlich bezeugt. Nie, ſo lange die Welt ſteht, iſt die Säkularfeier der Geburt eines Menſchen im Vaterlande wie in der Fremde ſo allgemein, ſo dankbar und großartig begangen worden, wie Schillers hundertjähriger Geburtstag begangen wurde. Aber die Deutſchen ſind eben „ein wunderliches Volk“. Sie können die alte dumme Streitfrage über Göthe und Schiller nicht ruhen laſſen und der berliner Neunmalweisheit, dem ſuperlativiſchen Schulmeiſterdünkel, bleibt es vorbehalten, dieſelbe immer wieder anzuregen und etwa in dem Sinne zu beantworten, wie es ein berliner Kathedermann i. J. 1877 wieder einmal gethan. Nämlich ſo, als wäre nicht nur Göthe, ſondern jeder beliebige berliner Profeſſor thurmhoch über den armen Schiller erhaben. So ein Bambalobombax dekretirt dann auch wohl ohne weiteres,

Nachdem Göthe in den letzten Jahren seines Zusammenwirkens mit Schiller mit verschiedenen epischen Entwürfen sich getragen (Die Jagd, Tell, Achilleis), archäologische Studien getrieben („Winkelmann und sein Jahrhundert" 1805) und mit der verunglückten Trilogie „Die natürliche Tochter", wovon nur die Exposition fertig geworden ist, sich beschäftigt hatte, kehrte er immer wieder zum „Faust" zurück, dessen erster Theil, also der eigentliche Faust, endlich 1808 im 8. Bande der neuen, 1806 begonnenen Gesammtausgabe von Göthe's Werken erschien, die größte poetische Schöpfung der germanischen Welt. Sie veranschaulicht sowohl den subjektiven Revolutionsdrang des 18. Jahrhunderts als überhaupt das Loos des Menschen, welcher „ausgestattet mit dem schmerzlichsüßen Gefühle der Unendlichkeit, in die Schranken der Endlichkeit gebannt ist". Darum stellt sich denn auch Göthe's Faust nicht als ein bestimmtes historisches Individuum dar, sondern er ist vielmehr ein Repräsentant der ganzen Menschheit und der germanischen Rasseeigenthümlichkeiten insbesondere in einem solchen Grade, daß man das Gedicht „unbedenklich die Tragödie des deutschen Geistes" nennen darf. Der zweite Theil wurde erst im August 1831 beschlossen. [1]) Wie die größte

---

Göthe sei ein Norddeutscher, das will sagen ein selbstverständlich bevorzugtes Wesen, ein Deutscher erster Klasse, Schiller dagegen nur ein Süddeutscher gewesen. Es gibt doch bald auf der weiten Erde keine Thorheit mehr, welche zu verüben deutsche Gelehrte nicht willig wären.

[1]) „Der erste Theil zeigt in den ältesten Scenen die frischeste, freiströmende Naturpoesie; ja es scheint fast, daß wir in diesen den ersten Wurf unverändert erhalten haben, so daß der Dichter sich scheute, später daran zu ändern, obgleich an manchen Stellen leicht nachzuhelfen war und eine bei der Hast der Produktion eingeschlichene Härte hier und da mit leichter Mühe hätte weggeschafft werden können. Aber für diese nicht ganz wegzuleugnenden Mängel entschädigt uns reichlich die geniale schöpferische Kraft, welche Darstellung und Ausdruck durchweg athmen, an denen gleichsam noch der frische duftende Thau des Schöpfungsmorgens hängt. Im Gegensatz zum ersten Theil finden wir im zweiten höhere Kunstpoesie, welche überall die dem Inhalt entsprechende Form mit sicherm Bewußtsein geschaffen hat. — Wie man über die ästhetische Form des Gedichtes urtheilen möge, jedenfalls wird der Faust stets die deutscheste Schöpfung des deutschesten aller unserer Dichter bleiben; denn in keinem andern Gedichte haben sich alle Seiten der deutschen Natur, deutsche Gemüthlichkeit, deutscher Tiefsinn und deutsche Spekulation, deutsches Erfassen der idealen Schönheit, deutsche Begeisterung für wahre Menschenwürde, deutsche Ausdauer und Thatkraft, das ganze deutsche Leben in einem so reichen Bilde gespiegelt als in diesem Drama, welches selbst darin, daß es kühn die dramatische Form gesprengt, die Form dem Reichthum und der Tiefe des Gedankens geopfert hat, sich als echtdeutsches Geisteswerk erweis't." Düntzer. Ueber Göthe's Faust haben sehr viele geschrieben. Ich nenne nur Carus, Enk, Rosenkranz, Weiße, Deycks, Vischer, Rötscher, Schubart, Carriere, Meyer, Köstlin, Kreyßig und die Schrift H. Düntzers „Göthe's Faust, zum erstenmal vollständig erläutert", 2 Bde. 1850. Die Entstehungsgeschichte des Drama's s. b. Düntzer, I. 73—107, die Entwickelung der Faustsage ebendas. 1—72. Ueber die Entstehung und Komposition von Göthe's Faust, von K. Fischer, 1878. Ueber die jüngsten Phasen der göthe'schen Faust-Idee, von W. Gwinner

Bewunderung, so hat der Faust seinem Dichter auch den größten Haß erregt. Besonders war und ist das Werk ein Pfahl im Fleische der Pfaffheit und diese hat daher auch zu verschiedenenmalen einen förmlichen Kreuzzug gegen den „Heiden" Göthe gepredigt. In der That hat er sein pantheistisches Glaubensbekenntniß im Faust („Wer darf ihn nennen" u. s. f.) auf eine herrliche Weise ausgesprochen und in den Scenen in der Hexenküche die Ceremonien des christlichen Kultus, im Hexeneinmaleins das Dogma von der Trinität ganz offenkundig verspottet. Er deutete seine Stellung zum dogmatischen Christenthum und zu dessen Bekennern in seiner Aeußerung gegen Eckermann an: „Ich glaubte an Gott und die Natur und an den Sieg des Edlen über das Schlechte; aber das war den frommen Seelen nicht genug, ich sollte auch glauben, daß drei eins sei und eins drei; das aber widerstrebte dem Wahrheitsgefühl meiner Seele; auch sah ich nicht ein, daß mir damit auch nur im mindesten wäre geholfen gewesen." Kurz nach dem ersten Theil des Faust erschienen „Die Wahlverwandtschaften" (1809), das unerreichte Muster moderner Novellistik, welches die plastische Kunst Göthe's noch einmal in ihrer ganzen Schönheit genießen und bewundern ließ. Dann nahmen ihn naturwissenschaftliche Studien („Zur Farbenlehre" 1810) und autobiographische Darstellungen in Anspruch, deren Krone „Aus meinem Leben, Dichtung und Wahrheit" (1811, 20 Bücher) zugleich die der deutschen Memoirenliteratur ist. Vor den Wirrnissen der Zeit, dem politischen und kriegerischen Getümmel, welches nach der Schlacht von Jena, unter deren verhallendem Kanonendonner sich Göthe mit Christiane Vulpius hatte trauen lassen, das Glück und die Existenz seines herzoglichen Freundes zu verschlingen drohte, was Göthe aufs tiefste erschütterte, zog er sich immer mehr auf und in sich selbst zurück. In den Jahren 1814—15 entstanden großentheils die Lieder und Betrachtungen des „Westöstlichen Divans", der 1819 erschien, Herders Hinweisungen auf den Orient für die deutsche Literatur erst recht fruchtbar machte und die Idee der Weltliteratur nährte. Die späteren Werke seines Alters tragen freilich den deutlichen Stämpel desselben. Es begann für Göthe die Zeit, wo ihm alles „wunderbar", „wunderlichst", „unbegreiflichst", „inkommensurabel" vorkam. Die anschauliche Plastik seines Stils wich mehr und mehr der allegorischen Verschwommenheit, die Frische der Empfindung und des Gedankens dem Behagen an symbolischer Räthselei. Er fing leider an, in seine Werke allerlei Unerquickliches „hineinzugeheimnissen", wie der zweite Theil des Faust und „Wilhelm Meisters Wanderjahre" (1821) zeigen, in welchen

(Beil. zur Allg. Zeitung 1879, Nr. 157—75). Eingeleitete und erläuterte Ausgaben des Faust (1. u. 2. Thl.) von M. Carriere (1869), von G. v. Loeper (1879), von A. v. Oettingen (1880); von O. Marbach (1881), von K. J. Schröer (1881).

letztern übrigens die ſocialiſtiſchen Anklänge ſehr beachtenswerth ſind. Zuweilen brach noch ein innig warmer Jugendton durch die gnomiſch-didaktiſche Erſtarrung, wie in der leidenſchaftlichen „Elegie aus Marienbad“ oder in der Novelle „Vom Kind und dem Löwen“. Im März 1832 erkrankte Göthe und am 22. deſſelben Monats ſtarb der nahezu Dreiundachtzigjährige. „Mehr Licht!“ war das letzte Wort, welches ſeinen geweihten Lippen entfloh.

Als eine Ergänzung trat zu Göthe und Schiller ihr Zeitgenoſſe Jean Paul. Auch der Humor, für welchen Göthe nur in ſeiner Jugend, Schiller aber nur etwa in Wallenſteins Lager ein Organ gehabt, ſollte in dieſer Zeit in Deutſchland einen großen Verkündiger finden. Johann Paul Friedrich Richter, gewöhnlich nur Jean Paul genannt, wurde am 21. März 1763 zu Wunſiedel, einem Städtchen des Fichtelgebirges, geboren und ſtarb am 14. November 1825 zu Baireuth [1]). Seine Jugend und Bildungszeit war eine ſehr gedrückte, eine wahre „Paſſionszeit“ und „Hungerperiode“, aber das reine Gold ſeines liebeglühenden Gemüths litt nie das Anſetzen des Roſtes der Verbitterung. Er kämpfte nicht wie Schiller mit dem Schickſal, er trug duldend das „Alpdrücken“ deſſelben. Seine Kindheit, obwohl von Armuth und Sorge umlagert, war für ihn ſtets ein verlorenes Paradies, auf welches er, wie auf die Idyllik ſeiner Heimat, immer mit jenem herzinnigen Heimweh zurückblickte, welches alle ſeine Schriften durchzieht. Noch in alten Tagen wogte ihm das Herzblut, wenn er „das Kuhglockenſpiel der hohen fernen Kindheitsalpen“ wieder vernahm. Seine Bildung, die er äußerlich auf der Univerſität Leipzig beendigte, war zu frühe ihm ſelbſt überlaſſen, um eine geregelte ſein zu können. Daher ſeine „uferloſe“ Leſe- und Excerpirſucht, daher ſein unermeſſliches, aber zerbröckeltes und konfuſes Wiſſen, welches auf die Form ſeiner Werke ſo nachtheilig gewirkt hat und deſſen Unordnung auch in ſeinen nach der wiſſenſchaftlichen Seite hin liegenden Schriften („Vorſchule der Aeſthetik“ [2]) — „Levana oder Erziehlehre“ — „Selina oder über die Unſterblichkeit

[1]) Vgl. Wahrheit aus Jean Pauls Leben (1826 fg., ein unvollendetes Gegenſtück zu Göthe's Selbſtbiographie); Leben und Charakteriſtik Jean Pauls von H. Döring (2 Bde. 1830); J. P. F. Richter, ein biographiſcher Kommentar zu deſſen Werken, von O. Spazier (5 Bde. 1833); Jean Pauls Briefwechſel mit Jakobi (1828), mit Otto (1829), mit Voß (1834). J. P. F. Richters ſämmtl. Werke (60 Bde. 1826 fg.). Das ſchönſte Urtheil über Jean Paul enthält Börne's Denkrede auf ihn (Börne's geſamm. Schriften, IV. 46—59). Jean Pauls Dichtung im Lichte unſerer nationalen Entwickelung, von K. Ch. Planck, 1867. Denkwürdigkeiten aus dem Leben von J. P. Fr. Richter, herausgeg. von E. Förſter, 4 Bde. 1867. Jean Paul und ſeine Zeitgenoſſen, von P. Nerrlich, 1876.

[2]) Jean Paul definirt in dieſem Werke den Humor als das „umgekehrte Erhabene, welches nicht das Einzelne, ſondern das Endliche durch den Kontraſt mit der Idee vernichtet.“

der Seele"), die allerdings voll genialer Blicke und Winke ſind, keine rechte Klarheit und Methode aufkommen ließ. Rouſſeau's Einfluß entfremdete ihn der Theologie, der früh erwachte Hang und Drang zur Schriftſtellerei, welchen der Mangel an Brot noch mehr ſtachelte, brachte ihn von den Fachwiſſenſchaften überhaupt ab. Neunzehn Jahre alt, ſchrieb er ſeine „Grönländiſchen Prozeſſe" (1783), in welchen der Titanismus jener Zeit herbſatiriſch ſich äußerte. Noch neun Jahre lang arbeitete er dann nach ſeinem eigenen Ausdruck in der „Eſſigfabrik der Satire" und gab als Frucht dieſer Arbeit 1788 die „Auswahl aus des Teufels Papieren", in welchen jedoch das ſatiriſche Element ſchon milder auftrat. „Die unſichtbare Loge" (1793), eine Art pädagogiſchen Romans, vermittelte den Uebergang des Dichters zum Humor und bezeichnete einen wichtigen Zeitabſchnitt in ſeinem Leben, indem hier zum erſtenmal der eigentliche Jean Paul ſich ankündigte und der Erfolg des Buches im Buchhandel auch der äußerlichen Exiſtenz des Verfaſſers eine günſtigere Wendung verſprach. In enger Hüttenſtube neben dem ſurrenden Spinnrad ſeiner Mutter ſitzend ging Jean Paul jetzt mit friſcher Schöpferluſt an Werke des freien Humors, welcher „durch Thränen lächelt und, obgleich auf dem niedrigen Sokkus wandelnd, doch oft die tragiſche Maſke führt, wenigſtens in der Hand". Sein „Heſperus" (1795) gewann ihm unzählige Herzen, die Frauenwelt wandte ihm eine enthuſiaſtiſche Verehrung zu, welche er durch neue, raſch auf einander folgende Dichtungen ſtets wach erhielt, und ſelbſt ein ſo ernſter Geiſt wie Herder ſagte von dem großen Humoriſten, „es wohnten in demſelben die heiligen drei Könige zuſammt und der Stern ginge immer über ſeinem Haupte". Göthe und Schiller dagegen verhielten ſich kälter gegen ihn, weil ſie ſich mit ſeiner Formloſigkeit nicht zu befreunden vermochten. Und doch war Jean Paul eine der ſchiller'ſchen vielfach verwandte Natur, denn wenn auch Schiller von der Sentimentalität Jean Pauls weit entfernt geweſen iſt, ſo harmonirte dieſer um ſo mehr mit Schiller in allem, was mit der Liebe zur Freiheit zuſammenhing. Wie mächtig und kühn der weiche Humoriſt werden konnte, wo es galt, für jene zu ſtreiten, beweiſen ſein „Freiheitsbüchlein" (1808) und ſeine „Dämmerungen für Deutſchland" (1809), welche er unter dem Drucke der franzöſiſchen Zwingherrſchaft erſcheinen ließ. Alle Keime der humoriſtiſchen Eigenthümlichkeit Jean Pauls finden ſich ſchon in der ſchönen Epiſode der unſichtbaren Loge: „Das Leben des vergnügten Schulmeiſterlein Wuz". Das Beſtreben, der Heiterkeit ſtets die Wehmuth, der Luſt am Leben ſtets den geheimen Schmerz deſſelben zur Folie zu geben, die Luſt am idylliſchen Stillleben und die Verſenkung in deſſen Einzelnheiten, das himmliſche Mitleid mit den Armen, Unterdrückten und Hilfebedürftigen, die gränzenloſe Liebesfülle, welche ihre lächelnden Thränen und ihr thränendes Lächeln über die ganze Menſchheit aus-

strömt, die unersättliche elegische Naturschwelgerei — das alles war schon in dem genannten Idyll angedeutet und fand dann in den beiden Romanen, welche dem Hesperus folgten, im „Quintus Fixlein“ (1795) und in den „Blumen-, Frucht- und Dornenstücken oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten Siebenkäs“ (1796), wie im „Jubelsenior“ (1797), seine weitere Entwickelung [1]). Die „Biographischen Belustigungen unter der Gehirnschale einer Riesin“ und das „Kampanerthal“ sind als Studien zu seinem Haupt- und Universalroman „Der Titan“ (1800 bis 1803) zu betrachten, an dem er seit 1796 arbeitete und in welchem er, wie diese Dichtung auch in die äußere Glanzperiode seines Lebens fällt, alle Stralen und alle Kraft der Innerlichkeit desselben sammeln, die Summe seiner Bildungsgeschichte ziehen wollte. Man kann dieses Werk in seinem Wollen dem Faust vergleichen, denn es sollte „die innere Entwickelungsgeschichte eines durch Anlagen, Erziehung und Verhältnisse harmonisch vollendeten Wesens von dessen frühester Kindheit bis zum Eintritt in einen den höchsten Kräften der Menschheit entsprechenden Wirkungskreis“ darstellen und stellt sie wirklich dar, aber leider in der unkünstlerischen Manier Jean Pauls. In den „Flegeljahren“ wird der Gegensatz zwischen idealischem Jugendstreben und der Prosa der Wirklichkeit sehr anziehend humoristisch zur Anschauung gebracht. Im „Feldprediger Schmelzle“, in „Katzenbergers Badreise“ und im „Leben Fibels“ kehrte der Dichter aus der hochidealischen Sphäre des Titan wieder zur Welt des Idylls zurück. Der „Komet“ (1820—22) kann für einen deutschen Don Quijote gelten. Der Held dieses Romans, welcher ein komischer zu heißen durchaus verdient, ist nämlich ein Apotheker, der seine fixe Idee, er sei ein Fürst, im Leben geltend zu machen sucht. Allen Werken Jean Pauls mangelt jedoch innerlich die rechte Gesundheit, denn alle seine Gestalten sind von der Krankheit am Irdischen,

[1]) „In den Ländern werden nur die Städte gezählt, in den Städten nur die Thürme, Tempel und Paläste, in den Häusern ihre Herren, im Volke die Kameradschaften, in diesen ihre Anführer. Vor allen Jahreszeiten wird der Frühling geliebkos't, der Wanderer staunt breite Wege und Ströme und Alpen an, und was die Menge bewundert, preisen die gefälligen Dichter. Jean Paul war kein Schmeichler der Menge, kein Diener der Gewohnheit. Durch enge, verwachsene Pfade suchte er das verschmähte Dörfchen auf. Er zählte im Volke die Menschen, in den Städten die Dächer und unter jedem Dach jedes Herz. Alle Jahreszeiten blühten ihm, sie brachten ihm alle Früchte. Auch der ärmste Dichter, und schlotterte ihm nur eine Saite noch auf seiner kümmerlichen Leier, hat die Feiertage der ersten Liebe besungen. Jean Paul wartet diese heilige Flamme, bis sie mit dem Tode erlischt. Bei jeder goldenen Hochzeit ist er der trauende Priester, der die alten Herzen noch einmal an einander legt und die zitternden Hände zum letztenmale paart, bevor der Tod sie trennt. Durch Nebel und Stürme und über gefrorene Bäche dringt er in das eingeschneite Häuschen eines Dorfschulmeisters, die Christnachtfreuden seiner Kinder zu theilen. Er führt die Müden und Hungrigen in die Stadt seiner Liebe. Die Liebe war ihm eine heilige Flamme und das Recht der Altar, auf dem sie brannte, und nur reine Opfer brachte er ihr.“ Börne.

so zu sagen von einer geistigen Schwindsucht befallen. Seine aus Regenbogenfarben gewobene dichterische Welt hängt in der Luft. Der Mangel an Realismus beeinträchtigt die Form in einem Grade, daß auch der Inhalt darunter leidet. Jean Pauls Poesie ist durchweg lyrisch verschwommene Farbenpoesie und alle ihre Mondscheinlandschaften, Blüthenstaubwolken, Blumenthränen und Nachtigallenklagen können den Mangel an plastischer Gestaltung nicht ersetzen. Aber willst du dich „auf den Flügeln der Phantasie zu den rothen Abendwolken deiner hinabgesunkenen Jugend erheben", Jean Paul wird dich führen; weinst du einsam in deiner Kammer, Jean Paul schleicht sich zu dir und sagt: „Ich komme, mit dir zu weinen!" hat dich die Welt verwundet und verbittert und die Glut der Begeisterung in dir erstickt, so sucht und findet Jean Paul „in der Asche eines ausgebrannten Herzens den letzten, halbtodten Funken und facht ihn wieder zur hellen Liebesflamme an".

Mitten in die großartigen Tendenzen und Bestrebungen der Heroen unserer klassischen Literaturperiode mischten sich die unreinen Töne der Nachahmer und neben den Meisterwerken Göthe's, Schillers und Jean Pauls wußte sich das Unzulängliche, Fade und Schlechte breitzumachen, vom Publikum oft mit weit größerer Theilnahme aufgenommen als das Gute und Vollkommene. Göthe's Götz rief eine Unzahl mittelmäßiger Ritterschauspiele, wie Babo, Törring und andere sie dichteten[1]), und elender Ritterromane, wie Spies, Cramer und Schlenkert solche sudelten, hervor. Auch die „Sagen der Vorzeit" von Veit Weber (L. Wächter) gehören in dieses Fach. Jeanpaulisirende Romane schrieb Ernst Wagner (geb. 1764) und einen beachtenswerthen didaktisch-politischen F. W. v. Meyern (1760—1829, „Dya-Na-Sore"). Auf Schillers Räuber pfropften Vulpius („Rinaldo Rinaldini") und andere ihre spektakelvolle Räuberromantik und hinter Göthe's Werther her kam die Flut der unsäglich mattherzigen Romane H. J. Lafontaine's (1756—1831), durch welche die guten Deutschen ihre Thränendrüsen so gerne in Thätigkeit setzen ließen. Auch die Rührstücke von F. L. Schröder (1744—1816) und von A. W. Iffland (1759—1814) erfüllten diesen Zweck vortrefflich und waren daher sehr willkommen. Indessen muß man, um namentlich dem durch und durch braven Iffland gerecht zu werden, zugestehen, daß die iffland'schen Familiendramen, insbesondere „Die Jäger", von nationaler Bedeutung waren und sind, weil der deutschen Familienhaftigkeit entsprechenden Ausdruck leihend. Man hätte meinen sollen, bei dem Aufschwunge der deutschen Schauspielkunst, welchen sie in dieser Zeit durch große Mimen wie Iffland, Schröder, Beil, Beck, Eckhof und Fleck nahm, müßte etwa Schiller die Bühne beherrscht haben. Dem war

[1]) Vgl. O. Brahm: Das deutsche Ritterdrama des 18. Jahrhunderts, 1880.

aber nicht ſo. Der Beherrſcher der Bühne war Auguſt von Kotzebue (1761—1819), fraglos ein Mann von großer Begabung, vielleicht das größte theatraliſche Talent, welches Deutſchland hervorgebracht hat, namentlich wie eigens zum Luſtſpieldichter geſchaffen, äußerſt fruchtbar und gewandt. Aber Kotzebue hat mit ſeinem Leben und Schreiben ſo recht deutlich bewieſen, das Talent bedürfe, um Bedeutendes und Bleibendes zu leiſten, der Unterlage des Charakters. Es iſt ungerecht, Kotzebue kurzweg — wie Platen gethan —. für einen Schmierakel auszugeben [1]). Allein es konnte auch nicht gelingen und wird nie gelingen, den Verfaſſer des „Dr. Bahrdt mit der eiſernen Stirn", des „Rehbock", der „Beiden Klingsberge" u. ſ. w. oder den ruſſiſchen Soldſchreiber der böſen Zeit von 1815—19 zu „retten", d. h. als Menſchen und Schriftſteller zu rechtfertigen [2]). Aehnlich wie Kotzebue hat auch der beliebte Schwankdichter A. F. C. Langbein (1751—1835) dem Zug zur Gemeinheit allzuhäufig nachgegeben.

In der elegiſchen Lyrik ſpannen Ch. A. Tiedge (1752—1841), der ſich beſonders durch ſein Lehrgedicht „Urania" bei den Freunden und Freundinnen einer vornehm-ſentimentalen Frömmigkeit einen Namen gemacht hat, F. v. Matthiſſon (1761—1831), deſſen poetiſche Landſchaftmalerei Schiller übermäßig geprieſen hat, und der tiefgemüthliche J. G. von Salis-Sewis (1762—1834) den von Hölty begonnenen Faden fort. Zu ihnen geſellten ſich mit gleichem Streben A. Mahlmann (1771—1826), ſowie die Dichterinnen Friederike Brun (ſt. 1835), Eliſa v. d. Recke (ſt. 1833) und Luiſe Brachmann (ſt. 1822). Die Lyrik von K. L. von Knebel (1744—1834) hielt ſich in Ramlers Manier. Im Lehrgedichte verſuchte ſich V. W. Neubeck (geb. 1765, „Die Geſundbrunnen"), in der Satire J. D. Falk (1770 bis 1826), „Die Helden" — „Elyſium und Tartarus" — „Die Uhue") nicht ohne Glück. L. Th. Koſegarten (1758—1818) trieb ſich unter allerlei Muſtern völlig unſelbſtſtändig umher, ahmte Herders Legenden, Voß' Idyllik („Jukunde" — „Die Inſelfahrt") und von anderen anderes nach. Das Gleiche iſt von dem Dänen Baggeſen (1764—1826), von dem im folgenden Hauptſtück weiter die Rede ſein wird, zu ſagen. Er ahmte in ſeinen deutſchen Gedichten erſt Klopſtock, dann Wieland („Adam und Eva"), dann Voß („Parthenais"), dann Schiller und endlich die Romantiker nach; doch traf er in ſeinem Idyll Parthenais manchmal den rechten Ton der Naturſchilderung [3]). Unabhängiger von Voß war J. K. Grübel (1736 bis

---

[1]) „Er ſchmierte, wie man Stiefel ſchmiert, verzeiht mir dieſe Trope,
Und übertraf an Fruchtbarkeit ſelbſt Calderon und Lope."

[2]) Vgl. W. v. Kotzebue: Auguſt von Kotzebue, 1881. Im Anh. zu dieſer von ſohnlicher Pietät ausgegangenen Apologie findet ſich ein Verzeichn. der ſämmtl. Theaterſtücke Kotzebue's.

[3]) Man vgl. z. B. Baggeſens Schilderung des Staubbachs mit der oben mitgetheilten Beſchreibung dieſes Naturſchauſpiels von Haller und man wird den Vorſchritt wohl bemerken:

1809), der in seinen in der nürnberger Mundart verfassten Gedichten das spießbürgerliche Leben allerliebst idyllisch schilderte. Den nämlichen Dienst erwies der liebenswürdige, auch in der Ballade bedeutende J. M. Usteri (1763—1827) dem bürgerlichen und landpfarrlichen Leben seiner Heimat im züricher Dialekt („Der Vikari"). Der unverwelklichste Kranz mundartlicher Dichtung gebührt jedoch Johann Peter Hebel (geb. am 10. Mai 1760 zu Basel, gestorben am 22. September 1826 zu Schwetzingen), der in seinen „Allemannischen Gedichten" (1803), wie Göthe treffend sagte, das „ganze Universum auf die anmuthigste Weise verbauert hat". Kein moderner Idyllendichter kommt ihm an Naturwahrheit, Naivität, Frische und Treuherzigkeit gleich und sein Gedicht „Die Wiese" ist und bleibt die Perle der deutschen Idyllik. (Hebels Werke, 3 Bde. 1847). Schillers Räuber haben die Erstlingsdramen von H. Zschokke (1771—1846) zu verantworten („Abällino" u. a.). Später wandte sich Zschokke, der sich um die Schweiz bekanntlich vielfach staatsmännische und publicistische Verdienste erworben hat, zur Volksschriftstellerei („Das Goldmacherdorf" u. a.) und zur Novellistik, in welcher ihm die komisch gefärbte Erzählung mitunter ganz vortrefflich, weniger dagegen der historische Roman à la Scott gelang. Jedenfalls gehörte er zu den beliebtesten unserer Erzähler. Bekanntlich war er aber auch Verfasser der „Stunden der Andacht", einem Buche, worin die Grundsätze und Anschauungen des deutschen Rationalismus zu einer sehr wässerigen Suppe ausgekocht wurden; allein diese Wassersuppe hat Hunderttausenden sehr gut geschmeckt und dieselben, als ein Hungerkurmittel so zu sagen, vom Orthodoxie-Delirium geheilt. Von Zschokke's Memoiren („Eine Selbstschau") ist der erste Band als ein Beitrag zur inneren Geschichte der Zeit werthvoll. An Jean Paul lehnten

---

„Wie, wenn gelind anfächelt der West, vom Gipfel des Mastbaums
Vielgeschlängelt, in wechselndem Schwung das Wimpel herabschweift,
Bald in die Länge gestreckt, bald eingeschlürft im Geringel,
Fallend und wieder gehoben, ein Spiel des scherzenden Zephyrs,
Immer, wenn kaum es die Welle berührt mit der züngelnden Spitze,
Zuckt es zurück, flammt schollernd empor und flattert am Himmel:
Also schwebt in der wehenden Luft der ätherische Gießbach,
Mannigfaltig bewegt, vom Rande der ragenden Felswand
Hochabwallend, gefangen im Fall, nun hierhin und dorthin
Flatternd, ohne den Grund mit dem flutigen Schweif zu berühren.
Oben erscheint er als Strom, ein der Luft entstürzender Meerschwall,
Hoch in der Mitt' ein Gewölk und unten ein weißlicher Nebel;
Dann in der Tiefe hinab des hunderklaftrigen Jähfalls
Löst sich die Woge verdünnt zur Wolk' und verdunstet als Rauchdampf.
Nur hoch oben donnert er stets und droht in dem Hersturz
Alles mit reißender Flut zu verschwemmen; allein es verwandelt
Sanft sich in Milde die Wuth und er netzt staubregnend das Hüglein,
Daß auch die zartesten Kräuter des Frühlings unter ihm aufblüh'n."

ſich die beiden Humoriſten, der ungezwungen heitere Ulrich Hegner (1759 bis 1840) „Die Molkenkur“ — „Saly's Revolutionstage“) und der geiſtvolle, die freiſinnige Richtung mit ſcharftreffendem Witz verfechtende Graf von Benzel-Sternau (1776—1844, „Das goldene Kalb“ — „Der ſteinerne Gaſt“ — „Pygmäenbriefe“ — „Der alte Adam“ u. a.). Zwei eigenthümlichere Geſtalten unſerer Literatur ſodann ſind Seume und Hölderlin. Johann Gottlieb Seume (1763—1810), deſſen Gedichte und Reiſewerke von heißer Vaterlandsliebe und glühendem Tyrannenhaß diktirt wurden, lebte und ſchrieb wie Georg Forſter und endete in ſtoiſcher Reſignation wie Klinger. Friedrich Hölderlin wurde geboren am 20. März 1770 zu Lauffen am Neckar und verfiel 1802 dem Irrſinn, welcher ihn bis zu ſeinem am 7. Juni 1843 erfolgten Tode nicht mehr verließ [1]). Hölderlins Jugendgedichte verriethen überall den Einfluß ſeines Landsmanns Schiller; allein bald erhob er ſich zu einer Selbſtſtändigkeit und Originalität, welche ihn unzweifelhaft zu den größten Lyrikern der Weltliteratur ſtellt. Die großartigen Hymnen „An das Schickſal“ und an den „Genius der Kühnheit“ bilden das würdige Vorſpiel zu ſeinen wunderbar ergreifenden Liedern an Diotima, wo „befreiet in Flammen fliegt in Lüfte der Geiſt uns auf“, und zu ſeinen Oden und Rhapſodieen, wo bald ein „göttlicher Wahnſinn“ erhaben träumt und ſchwärmt („Der Rhein“ — „Der blinde Sänger“ — „Das Ahnenbild“ — „Dichtermuth“ — „Unter den Alpen geſungen“ — „An Eduard“ u. a. m.), bald inneren und äußeren Anregungen und Erlebniſſen in wenigen Strophen

[1]) Hölderlins ſämmtl. Werke, herausgeg. von Ch. Th. Schwab, 2 Bde. 1846. „Hölderlin und ſeine Werke“, von A. Jung, 1848. „Hölderlin, der Dichter des Pantheismus“, von A. Wilbrandt (Hiſtor. Taſchenbuch für 1871, 373 fg.). Der 2. Bd. der Werke enthält den Briefwechſel des Dichters und deſſen Biographie von dem Herausgeber. Höchſt wehmüthig ſtimmen die am Schluſſe mitgetheilten Gedichte aus der Zeit von Hölderlins Irrſinn. Es gewährt großes pſychologiſches Intereſſe, zu ſehen, wie dieſer edle Geiſt in ſeiner Umnachtung noch nach Geſtaltung poetiſcher Vorſtellungen rang, die ihn früher beſchäftigt hatten. Eine ſeiner ſchönſten Oden, „Der blinde Sänger“, hebt mit den Strophen an:

„Wo biſt du, Jugendliches? Das immer mich
Zur Stunde weckt des Morgens, wo biſt du, Licht?
Das Herz iſt wach, doch hält und hemmt in
Heiligem Zauber die Nacht mich immer.
Sonſt lauſcht' ich in der Dämmerung gern, ſonſt harrt'
Ich gerne dein am Hügel und nie umſonſt!
Nie täuſchten mich, du holdes, deine
Boten, die Lüfte; denn immer kamſt du,
Kamſt allbeſeligend den gewohnten Pfad
Herein in deiner Schöne. Wo biſt du, Licht?
Das Herz iſt wieder wach, doch bannt und
Hemmt die unendliche Nacht mich immer.“

Dies variirte der Geiſteskranke alſo:

„Wo biſt du, Nachdenkliches! Das immer muß

der Stämpel des Idealen aufgedrückt wird („Die Launiſchen" — „Der Zeitgeiſt" — „Der Tod fürs Vaterland" — „Die Heimat" — „Die Hoffnung" — „Die Liebe" — „Der Abſchied" u. a.), bald Naturgemälde mit vollendeter Plaſtik entworfen werden („Heidelberg" — „Der Neckar). In ſeiner „Emilie" hat Hölderlin eine poetiſche Erzählung geſchaffen, die ganz eigenthümlich in unſerer Literatur daſteht; ſeine Elegieen („Menons Klagen um Diotima" — „Die Herbſtfeier" — „Der Wanderer") athmen das innigſte Gefühl; ſein ſchilderndes Gedicht „Der Archipelagus" iſt ein unvergleichlicher Triumphgeſang auf Hellas, ſein Roman „Hyperion" das ſchönſte Klagelied auf den Untergang der helleniſchen Welt [1]). Seine Tragödie „Empedokles" blieb leider unvollendet. Unter allen deutſchen Dichtern ſtehen die antiken Rhythmen und Maße Hölderlin weitaus am natürlichſten zu Geſichte; denn er war eine durchaus helleniſche Natur und ſeine Lyrik wird durch die geniale Art und Weiſe, wie ſie das Hellenenthum gleichſam aufs neue ſchuf, erſt in der Zukunft ihre volle und gerechte Würdigung finden.

4.

Neueſte Zeit.

Göthe, Schiller und ihre großen Geiſt- und Zeitgenoſſen hatten die ideelle Revolution Deutſchlands im 18. Jahrhundert in der Literatur zu klaſſiſcher Geſtaltung geführt und abgeſchloſſen. Aber bei der allſeitigen

Zur Seite geh'n zu Zeiten, wo biſt du, Licht?
Wohl iſt das Herz wach, doch mir zürnt, mich
Hemmt die erſtaunende Nacht nun immer.
Sonſt nämlich folgt' ich Kräutern des Walds und lauſcht'
Ein weiches Wild am Hügel und nie umſonſt;
Nie täuſchten, auch nicht einmal, deine
Vögel, denn allzubereit faſt kamſt du,
So Füllen oder Garten dir labend ward,
Rathſchlagend, Herzens wegen; wo biſt du Licht?
Das Herz iſt wieder wach, doch herzlos
Zieht die gewaltige Nacht mich immer."

[1]) Im Hyperion (Werke, I. Abthlg. 2, S. 142 fg.) findet ſich die berühmte Strafrede auf Deutſchland u. die Deutſchen. Dagegen richtete er auch die ſchönen Strophen an Deutſchland:

„O heilig Herz der Völker, o Vaterland!
Allduldend gleich der ſchweigenden Mutter Erd'
Und allverkannt, wenn ſchon aus deiner
Tiefe die Fremden ihr Beſtes haben.
Sie ernten den Gedanken, den Geiſt von dir,
Sie pflücken gern die Traube, doch höhnen ſie
Dich ungeſtalte Rebe, daß du
Schwankend den Boden und wild umirreſt."

Bewegung und Anregung, welche diese Epoche in die Geister gebracht hatte, konnte die literarische Thätigkeit nicht stillstehen; um so weniger, da strebsame Kräfte und Talente bei den politischen Verhältnissen unseres Landes noch immer fortwährend auf das literarische Gebiet sich angewiesen sahen. Vor allem machte sich jetzt die Nothwendigkeit neuer Elemente in der Literatur geltend, weil die bisher vorhandenen von unsern Klassikern vollständig erschöpft worden waren und höher gehende Forderungen durch flache und platte Nachahmung, wie sie zu Ausgang des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts eingerissen war, nicht befriedigt werden konnten. Die Wissenschaft war als Rationalismus vielfach zu einer unerquicklichen Verstandesdürre versandet und der transcendentale Idealismus Kants in der Ichheitslehre J. G. Fichte's (1762—1814), des großen Patrioten, dessen inmitten bonaparte'scher Bajonnette gehaltene „Reden an die deutsche Nation" (1808) zu den besten Thaten deutscher Wissenschaft zählen — in eine Spitze ausgelaufen, deren haarscharfe Dünne sich nothwendig umbiegen mußte. Es gab sich daher einestheils das Bedürfniß kund, aus dem abstrakten Idealismus herauszukommen und die Vernunft in der Wirklichkeit als das schaffende und gestaltende Princip zu begreifen und geltend zu machen, anderntheils das Bestreben, neben dem forschenden und erkennenden Geist auch das fühlende Gemüth wieder in seine Rechte einzusetzen. Jene wissenschaftliche Aufgabe suchten F. W. J. Schelling (1775—1854), der Stifter des Systems der absoluten Identität, und G. F. W. Hegel (1770—1831), der Gründer des Systems des absoluten Idealismus, diese F. D. E. Schleiermacher (1780—1834), G. H. Schubert (1780—1860) und K. W. F. Solger (1780—1819) zu lösen. Schelling und Hegel, Schleiermacher und Solger haben überdies durch ihre kunstphilosophischen Schriften unmittelbar in die Entwickelung der Literatur eingegriffen. Fichte's Idealismus, Schellings Naturphilosophie, Schleiermachers Theosophie befruchteten nacheinander die Keime der neuen literarischen Bewegung, wie sie, zusammenhängend mit ähnlichen Bestrebungen in andern Ländern Europa's, auf der Gränzscheide zweier Jahrhunderte als romantische Schule sich ankündigte [1]).

[1]) Vgl. über die romantische Schule außer Gervinus, Hillebrand u. a. m. besonders J. v. Eichendorff: Ueber die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie in Deutschland, 1847. H. Hettner: Die romantische Schule in ihrem Zusammenhange mit Göthe und Schiller, 1850. H. Heine: Die romantische Schule, 1838. J. Schmidt: Gesch. d. Romantik, II. 319 fg. A. Ruge: Gesamm. Werke, I. 247 fg. R. Haym: Die romantische Schule; ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes, 1870. G. Waitz: Karoline (Böhmer-Schlegel-Schelling); ihre Briefe, 2 Bde. 1871. Sehr hübsch und treffend ist die poetische Kritik, welche Th. Altwasser („Gedichte," 1870, S. 44) geübt hat in seinem „Die romantische Schule" überschriebenen Sonett: —

„Die Phantasie sucht ungemessne Räume
Und will der schalen Wirklichkeit entfliehen;

Ihre ersten literarischen Aeußerungen waren durchaus kritisch und polemisch. Die sentimentale Jämmerlichkeit der Kotzebue und Lafontaine, der philisterhaft nüchterne Rationalismus der Nikolaiten ward verhöhnt und bekämpft, Göthe Huldigung geleistet, Schiller dagegen, dessen ethisches Streben nicht in den romantischen Kram passte, vornehm ignorirt. Nach allen Seiten hin wurde übermüthig auf die alten Perücken geklopft und dadurch viel skandalhafter Puderstaub aufgewirbelt. Fragte man, was die neue Schule Positives wolle, so lautete die Antwort ungefähr folgendermaßen. Sie wollte die Einheit von Poesie und Leben begreifen, verkünden und herstellen, sie wollte, was freilich auch Göthe und Schiller schon in ihrer Weise erstrebt und erreicht hatten, das Ideale in das Reale einbilden, sie wollte die Welt der Wirklichkeit mit dem Geiste der Poesie durchdringen, dadurch die Gesellschaft von aller philisterhaften Beschränkung und Beschränktheit befreien und in eine Sphäre der Erziehung und Bildung erheben, wo Leben und Kunst in der höheren Einheit der Religion sich begegnen und umfassen sollten. Es leuchtet hieraus ein und muß anerkannt werden, daß die Romantiker ursprünglich eine große und schöne Absicht hatten; allein um diese künstlerisch und nationalliterarisch zur That machen, fehlte ihnen theils Genie und Energie, theils schlugen sie zur Erreichung ihres Zweckes so verkehrte Wege ein, daß statt des Vorschritts, den sie anfangs bezweckten, ein entschiedener Rückschritt erfolgte, in Folge dessen heutzutage Reaktion und Romantik ganz gleichbedeutende Begriffe sind. „Ein Romantiker," sagt Hettner, „ist uns nicht ein Reaktionär kurzweg, sondern ein Reaktionär aus Doktrin und Bildung; er will nicht das Alte, bloß weil dies alt und hergebracht ist und vielleicht seinem äußeren Behagen und Vortheil besser zusagt [1]). Er will es, weil die fertigen, fest abgeschlossenen und sinnlich greifbaren Gestalten und Formen der abgestorbenen Vergangenheit ihm unendlich gemüthlicher und poetischer dünken

Die Welt ist bloßes Spielwerk, ihr geliehen,
Um zu verwandeln sie in bunte Träume.
Verherrlichung der Kunst und glühend Sehnen
Nach ihren höchsten Gaben; innig Streben,
Die Poesie zur Gottheit zu erheben:
Dies Ziel muß als das köstlichste sie wähnen.
So flüchtet sie zu mondbeglänzten Nächten,
Zu Minne, Ritterthum und Klosterleben,
Zu Sängern, Burgen und Turniergefechten.
Wer sich in ihrem Zauberbann verstrickte,
Sieht ob dem Bild des Schöpfers Antlitz schweben.
Wie wenn's ironisch lächelnd niederblickte."

[1]) Dieser Satz Hettners möchte doch sehr einzuschränken sein. Man wird nicht umsonst ein Heuchler wie F. Schlegel oder ein Schuft wie der mit der Romantik vielfach verknüpfte, feige, feile, lüderliche F. Gentz, seit dessen Apostasie das literarische Renegatenthum in Deutschland so sehr Mode geworden.

als das erst werdende Neue, das der rathlosen Phantasie nirgends greifbare und feste Anhaltspunkte zu bieten weiß." Schärfer fasst Ruge die Begriffe der Romantik und Reaktion in ihrer Einheit, wenn er den Romantiker bezeichnet als „einen Mann, der mit den Mitteln unserer Bildung der Epoche der Aufklärung entgegentritt und das Princip der in sich befriedigten Humanität auf dem Gebiete der Wissenschaft, der Kunst, der Ethik und der Politik verwirft und bekämpft". Ein Adept der Romantik, Eichendorff, spricht es ganz naiv aus, daß die romantische Schule eigentlich nichts gewesen sei als das „Heimweh nach der verlorenen Heimat", d. h. nach der katholischen Kirche und was an dieser hängt. Und so war es auch oder wurde es vielmehr, sowie sich die romantische Doktrin bestimmter gestaltete.

Um nämlich die von den Romantikern geforderte höhere Lebenseinheit zur Anschauung und Geltung zu bringen, wußten sie nichts Besseres zu thun, als auf die Romantik des Mittelalters zurückzuweisen, in welcher, behaupteten sie, das Christenthum Staat, Kirche, Volk, Wissenschaft, Kunst und Leben zu einer Einheit zusammenfasste. Laut ward verkündet, „im Mittelalter hätten sich alle Interessen und Richtungen im Höhepunkte der Relgion gesammelt", die aus der Religion fließende Poesie hätte „das ganze bunte, farbenreiche Leben nach allen Seiten hin begleitet und durchtönt; hierdurch hätten im Mittelalter der schroffen Trennung der Stände des Feudalstaates ungeachtet alle Lebenserscheinungen einen innigen Zusammenhang mit dem Volksleben gewonnen, und weil dieses die einzige und unerschöpfliche Quelle der Poesie sei, so müßte durch Wiederherstellung der mittelalterlich romantischen Welt in Kirche, Staat und Volksleben unfehlbar auch Poesie und Wissenschaft verjüngt werden". Sodann wurde mit der mittelalterlichen Einfältigkeit und Kindlichkeit bis zur Kinderei kokettirt, die mittelalterliche Kunst über alle maßen bewundert, die mittelalterliche Raritätenkammer neu aufgeputzt und verehrt, im Namen des Glaubens aller Vernunft der Krieg erklärt, bis dann der mystische Aberwitz in des berüchtigten Renegaten und Papalisten Joseph Görres (1776—1847) „Christlicher Mystik" gipfelte, gegenüber der freien Geistesthätigkeit die asketische Versumpfung angepriesen in einem Grade, daß F. Schlegel das pflanzenhafte Vegetiren als den glücklichsten Zustand menschlichen Daseins proklamirte, endlich mit allem Bruderschaft geschlossen, was auf Hemmung des weltgeschichtlichen Vorschritts ausging. Es wäre indessen thöricht, leugnen zu wollen, daß die Romantik nach mancher Seite hin auch heilsam auf das deutsche Lebeu und die deutsche Literatur eingewirkt habe. Sie hat der Philisterei manchen scharfen Pfeil ins Herz geschossen, sie hat zur wissenschaftlichen Aufhellung des Mittelalters ganz wesentlich beigetragen, sie hat Bestrebungen gefördert wie die treffliche Sprach-, Sagen-, Mythen- und Rechtsforschung der berühmten Brüder Jakob Grimm (1785 bis 1863, „Deutsche Grammatik" 1818 fg., „Deutsche Rechtsalterthümer"

lichen" 1852, „Die Poesie und ihre Geschichte" 1855), F. Th. Vischer („Aesthetik" 1846—57, 4 Bde. [1]), A. Ruge („Gesammelte Schriften" 1846) und M. Carriere („Aesthetik" 1859, 2 Bde.) bleibende Verdienste erworben. Die Genannten, zu welchen sich als Mitstrebende oder Nachfolger G. Semper („Der Stil", 2 Bde. 1860 fg.), Lotze („Geschichte der Aesthetik" 1867), Zeising, Eckardt, Lemcke u. a. gesellten, haben überhaupt die Philosophie der Kunst zu der am erfolgreichsten gepflegten unter den philosophischen Disciplinen gemacht und dadurch zur Weiterentwickelung der deutschen Literatur, wie zum Verständniß und zur Geltendwerdung des Schönen im ganzen Umfange der Nation wesentlich beigetragen.

Die kritische Seite der Romantik, die romantische Doktrin [1]), wurde vornehmlich durch die Brüder Schlegel und durch Adam Müller (1779—1829) gepflegt. Der letztere ist bereits so verschollen, daß er gar nicht mehr der Rede werth. A. W. Schlegel (1767—1845, Sämmtl. Werke, herausgegeben von Böcking, 12 Bde. 1846 fg.) und Friedrich Schlegel (1772—1829, Sämmtl. Werke, 15 Bde. 1836) stellten sich in ihrer Zeitschrift „Athenäum" (1798) als Vorkämpfer der Romantik hin und suchten außer dieser kritischen Thätigkeit durch Uebersetzungen und literarhistorische Arbeiten die neue Schule zu fördern. A. W. Schlegel that sich besonders als poetischer Uebersetzer hervor. Er begann den Calderon und Dante zu verdeutschen, wandte durch seine „Blumensträuße aus der italienischen, spanischen und portugiesischen Poesie" die Aufmerksamkeit dem romantischen Süden zu, machte sich an jene meisterliche Uebersetzung Shakspeare's (1797 fg.), für die ihm der aufrichtigste Dank gebührt, und beschäftigte sich zuletzt mit orientalischen Sprachstudien; denn „im Orient müssen wir das höchste Romantische suchen", sagte Friedrich Schlegel. Dieser stellte in seinem „Gespräch

lungen. Seine Parodie des zweiten Theils vom Faust („Faust, dritter Theil", von Mystifizinski) war stellenweise witzig genug; aber um seinen absonderlichen Reiseroman „Auch Einer" (1879), diesen Ausbund von jeanpaulisirender Unform, zu genießen und zu verdauen, dazu gehörte ein unerschrockener Gaumen und ein robuster Magen.

[1]) In dieser Doktrin spielte der Begriff der Ironie eine Hauptrolle. Die Romantiker behaupteten, der Dichter, der geniale Mensch überhaupt müsse nothwendig Ironiker sein. Die romantische Ironie geht darauf aus, „die ganze Welt in dem Brennpunkte des freien Ich zu versammeln, um sie von hier aus wie ein Spiel der Willkür wieder vorzuführen". Die Konsequenzen dieses Wollens und Strebens liegen auf der Hand. Einestheils wird dadurch eine unnatürliche Trennung der Poesie vom Leben gesetzt, anderntheils dem ironischen Belieben des Einzelnen der ungehörigste Spielraum gegeben. Indem die romantische Ironie das größte wie das Kleinste nur dazu vorhanden glaubte, um damit ein witziges Fangballspiel zu treiben, konnte es nicht ausbleiben, daß die Romantik ein bequemes Lotterbrett für Leute wurde, welche Welt und Menschheit en bagatelle behandelten, in den höchsten Bestrebungen des Geistes nur einen artigen Zeitvertreib sahen und Faulheit und Genüsslichkeit zu ihrem obersten Princip machten, dem sie mit schamloser Frechheit alles Höhere und Edlere zu Opfer brachten. Abschreckendes Beispiel: Gentz.

über Poesie" den Kodex der neuen Literaturtendenz auf, lieferte Fragmente über griechische und römische Poesie und versenkte sich dann ebenfalls in orientalische Studien, deren erste Frucht die Schrift „Ueber die Sprache und Weisheit der Inder" (1808) war. Hierauf verkaufte er sich als literarisch-diplomatischer Miethling an Metternich, hielt 1811—12 zu Wien seine „Vorlesungen über die Geschichte der alten und neuen Literatur", die so widerwärtig nach kirchlichem Weihrauch riechen und jetzt so ziemlich antiquirt sind, und predigte dann in seinen mystisch verquickten Büchern „Philosophie des Lebens" und „Philosophie der Geschichte" in krassester Weise den rückwärtsigen Kreuzzug gegen die geistige und staatliche Freiheit. Als Poeten sind beide Schlegel sehr unbedeutend. Die Gedichte von August Wilhelm, welche man gewohnheitshalber in die Anthologieen aufzunehmen pflegt („Arion", „Prometheus", „Der Bund der Kirche mit den Künsten", die Elegie „Rom") sind innerlichst ganz kalt und leblos und nur das „Todtenopfer für Augusta Böhmer" verräth, daß es mit dem Herzen gedichtet worden. Auch das in griechischen Rhythmen geschriebene Drama „Jon" ist frostige Rhetorik. Friedrich debütirte 1799 mit seinem Roman „Lucinde", einer mit Ironie verbrämten Nachahmung Heinse's, welcher aber die sinnliche Kraft ihres Vorbildes durchaus abgeht. Das seiner Zeit berüchtigte, jetzt verschollene Buch, über welches Schleiermacher in seinem Jugendfeuer lobpsallirende Briefe schrieb, wird durch das bekannte Epigramm am besten charakterisirt. [1]) Friedrich Schlegels Trauerspiel „Alarkos" ist ein dramatisches Monstrum, ein barocker Mischmasch von Antikem und Romantischem, in eine Form gesteckt, die so widerlich bunt aussieht wie eine Narrenjacke. Der Alarkos und eine andere romantisch-dramatische Mißgeburt, der „Lakrimas" von Wilhelm Schütz, bringen recht grell den Mißbrauch zur Anschauung, welchen die Romantiker mit südlicher Formenspielerei trieben. Das ist ein ganz willkürliches und tolles Geklingel mit Assonanzen, Stanzen, Sestinen, Sonetten, Glossen, Madrigalen und Canzonen, daß Einem hören und sehen vergeht. [2])

[1]) Der Pedantismus bat die Phantasie
Um einen Kuß; sie schickte ihn zur Sünde.
Frech, ohne Kraft umarmt er die
Und sie genas von einem todten Kinde,
Genannt Lucinde."

[2]) Man vgl. den schlegel-tieck'schen Musenalmanach f. 1802. Auf diese Klingklingelei thaten sich die Romantiker ungemein viel zu gut; sie machten damit förmlich Staat und Parade. Ein Herausforderungssonett, welches A. W. Schlegel erließ und das mit der Strophe anhob:

„Ein nett honett Sonett so nett zu drechseln
Ist nicht so leicht, ihr Kinderchen, das wett' ich;
Ihr nennt's Sonett, doch klingt es nicht sonettig,
Statt Hafers füttert ihr den Gaul mit Häckseln" —

Der Poet par excellence unter den Romantikern war Ludwig Tieck (1773—1853). In einem seiner Erstlinge, „Abdallah“ (1795) stellte er ein morgenländisches Nachtgemälde in Klingers Manier auf, während sein zweites Werk „William Lovell“ die Krankheitsstoffe jener Zeit, die werther'sche Sentimentalität und den faust'schen Weltschmerz, zu einem weit ausgesponnenen Roman verarbeitete. Mittels seiner „Volksmärchen Peter Lebrechts“ (1797) trat Tieck mit der Romantik in Beziehung und die Schlegel beeiferten sich, ihn recht enge mit derselben zu verbinden. Sie erkannten, daß hier ein produktives Talent zu gewinnen wäre, und Tieck entsprach ihren Erwartungen durch rasch auf einander folgende Arbeiten. Er gab 1799 den Künstlerroman „Franz Sternbalds Wanderungen“, an welchem Tiecks Freund Wackenroder (st. 1797), der auch die „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ schrieb, großen Antheil hatte. Die Romantik mit ihrem süßlich katholisirenden Ton erschien in diesem Roman schon völlig und arg genug ausgebildet und das Buch hat wesentlich dazu beigetragen, in Literatur und Kunst jene mystisch-mittelalternde Manier aufzubringen, welche Göthe als das „Sternbaldisiren“ bezeichnete. Tieck dichtete jetzt auch eine große Anzahl von Romanzen und Balladen, in welchen oft die innigsten Töne der Poesie anklingen, aber von der affektirt alterthümelnden Form so überschrieen werden, daß man keinen Genuß davon hat. Das Gedicht „Die Zeichen im Walde“ (Ruge nennt sie die U-Romanze) ist ein Typus dieser vor lauter Haschen nach mittelalterlicher Einfältiglichkeit ganz läppisch gewordenen Epik. Die lyrische Ader Tiecks floß in einigen Liedern rein und schön [1]), aber man darf es ihm nicht verzeihen, daß er so keck war, oft die barste Prosa, wie besonders seine „Reisegedichte aus Italien“, dem Publikum als Poesie aufzutischen.

---

ist aber den Klingklingelern übel bekommen. Denn Voß, der Todfeind der Romantiker, leuchtete dem Herausforderer mit diesen zwei Spottsonetten ergötzlich heim: —

„Mit
Prall-
Hall
Sprüht
Süd
Trall-
Lall-
Lied.
Kling-
Klang
Singt,
Sing
Sang
Klingt.“

„Aus Moor-
Gewimmel
Und Schimmel
Hervor
Dringt, Chor,
Dein Bimmel-
Getümmel
Ins Ohr.
O höre,
Mein kleines
Sonett.
Auf Ehre!
Klingt deines
So nett?“

[1]) Am reinsten und schönsten wohl in den Gedichten „Die Heimat“, „Nacht“, „Herbstlied“.

Die Bekanntſchaft mit Cervantes, deſſen Don Quijote er überſetzte, nährte Tiecks Behagen an der Ironie, womit er ſich in ſeinem „Zerbino oder die Reiſe zum guten Geſchmack“ gegen die Plattheiten und Philiſtereien in der Literatur wandte, um dieſes Thun in den ariſtophaniſch-polemiſchen Dramen „Der geſtiefelte Kater“, „Die verkehrte Welt“, „Das Däumchen“ fortzuſetzen, wobei nur zu beklagen iſt, daß eine Fülle von Witz und Laune an Objekte verſchwendet wird, die jetzt längſt alle Bedeutung verloren haben. Der Zerbino erſchien in Tiecks „Romantiſchen Dichtungen“ (1799), deren zweiter Theil das Trauerſpiel „Leben und Tod der heiligen Genovefa“ enthielt. Wir wollen auf den Vorwurf, dieſes Drama ſei eine ſehr ungenirte Nachahmung des gleichnamigen vom Maler Müller, kein Gewicht legen, obwohl z. B. das weit über Gebühr geprieſene Gololied Tiecks mit dem müller'ſchen eine ſehr bedenkliche Aehnlichkeit hat [1]); allein der Jubel, womit die Romantiker das Stück empfingen und es neben oder gar über Göthe's Fauſt ſetzten, kommt uns heutzutage faſt unbegreiflich vor. Die Genovefa iſt ja nur ein Miſchmaſch aller möglichen romantiſchen Motive ohne Einheit des Plans und der Ausführung. Sie ſoll eine Verherrlichung des mittelalterlichen Katholicismus ſein, wie er ſich im Kultus, in der Legende und in allen Künſten entfaltete. Weihrauchberauſcht ſchwelgt der Dichter in ſüdlichen Formen, manchmal entfällt ihm ein Wort der wahrſten und glühendſten Leidenſchaft [2]);

---

[1]) „Mein Grab ſei unter Weiden
Am ſtillen dunkeln Bach;
Wenn Leib und Seele ſcheiden,
Läſſt Herz und Kummer nach.
Vollend' bald meine Leiden,
Mein Grab ſei unter Weiden
Am ſtillen dunkeln Bach.“ Müller.

„Dicht von Felſen eingeſchloſſen,
Wo die ſtillen Bächlein geh'n,
Wo die dunkeln Weiden ſproſſen,
Wünſch' ich bald mein Grab zu ſeh'n.
Dort im kühlen abgelegnen Thal
Such' ich Ruh für meines Herzens Qual.“ Tieck.

[2]) Z. B. die Stelle aus einem Monolog Golo's:

„Wo biſt du, Glück, in Himmelsbahnen?
Wo ſchwingſt du in Räumen die hochrothen Fahnen?
Steig' nieder, wo faſſ' ich die Flügel,
Daß ich dich greife, dich binde,
Daß ich dich zwinge mit Zaum und Zügel
Und meinen Sklaven dich finde!
Erbarme dich, Sterngegenwart!
Klingt an einander und gönnt ihm keine Flucht,
Daß es zur Erde hernieder muß.

aber seine Sucht, kindlich einfältiglich zu dichten, macht ihn oft geradezu kindisch und verleidet uns das Ganze [1]). Noch umfassender als die Genovefa sammelte das Lustspiel „Kaiser Oktavianus" (1804) alle Elemente und Formen der Romantik in sich, wie ein dickleibiger Band nur immer dazu Raum gab, und da diese Dichtung ihren Plan klarer und geschlossener durchführte als jene, so kann sie in jeder Beziehung als die poetische Hauptthat der romantischen Schule angesehen werden. Der „Phantasus" (1812—16) enthält die meisten literarischen Dramen und die Märchen Tiecks (Der blonde Eckbert, Der Runenberg, Der Pokal, Die Elfen, Der getreue Eckart, Liebeszauber), eine Sammlung, welche durch einen novellistisch-kritischen Rahmen zusammengehalten wird. Als Märchendichter ist Tieck groß. Mit Ausnahme etwa von Fouqué, hat keiner wie er das Naturleben und das Walten ihrer Kräfte in seinen innigsten Geheimnissen zu belauschen verstanden, keiner weiß wie er den Zauber der romantischen „Waldeinsamkeit" wirken zu lassen. Mit dem Märchendrama „Fortunat" (1815) sagte Tieck der romantischen Dichtung Valet und trat dann seit den 20er Jahren mit einer Reihe von Novellen [2]) auf, die sich aus dem mystisch-romantischem Nebel völlig zu der taghellen göthe'schen Klarheit und Besonnenheit emporgerungen haben. Viele dieser Novellen sind kostbare Meisterstücke (Die Gemälde — Der Alte vom Berge — Der Hexensabbath — Dichterleben — Dichters Tod — Das Zauberschloß — Der junge Tischlermeistler), viele sind aber auch durch das Sichbreitmachen berlinisch-dresdener Geistreichigkeit und vornehm-ästhetisch-salonsmäßiger Geschwätzigkeit verdorben, wie sich überdies durch die meisten eine gehässig wegwerfende Verstimmung über die Tendenzen und Strebungen einer vorschreitenden Zeit hindurchzieht. Und doch hat Tieck wunderlicher

---

Immer nur den fernsten Saum des Mantels
Zeigt es hinter ungewissen Wolken,
Bis wir müssen rasend werden."

[1]) Den Prolog des Stücks spricht das Gespenst des heiligen Bonifacius, das mit den Worten auf die Bühne tritt:

„Ich bin der wackre Bonifacius."

Das sollte kindlich und naiv sein; aber es gehörte die Geduld eines deutschen Publikums dazu, solche Albernheiten sich bieten zu lassen.

[2]) Die Gemälde — Die Verlobung — Die Reisenden — Der Alte vom Berge — Das Fest zu Kenilworth — Dichterleben — Glück gibt Verstand — Der Geheimnißvolle — Der Aufruhr in den Cevennen — Musikalische Leiden und Freuden — Die Wundersüchtigen — Der Wassermensch — Der Mondsüchtige — Der Weihnachtsabend — Das Zauberschloß — Die Uebereilung — Der Gelehrte — Die Ahnenprobe — Der wiederkehrende Kaiser — Die Reise ins Blaue — Der Jahrmarkt — Der Hexensabbath — Der Schutzgeist — Die Klausenburg — Wunderlichkeiten — Liebeswerben — Der junge Tischlermeister — Eigensinn und Laune — Des Lebens Ueberfluß — Waldeinsamkeit — Die Vogelscheuche — Der Dichter und sein Freund — Vittoria Accorombona.

Weise in einem seiner bedeutenderen Werke („Vittoria Accorombona") zuletzt in seiner Art diesen Tendenzen noch gehuldigt. Daß er seine großangelegte historische Novelle „Der Aufruhr in den Cevennen" nicht beendigte, wurde schon oben berührt. Neben seiner dichterischen Thätigkeit wirkte Tieck stets auch literarhistorisch, übersetzend und kritisirend („Shakspeare's Vorschule", „Dramaturgische Blätter" u. a.) und er hat als Kunstkritiker neben manchen Grillen und Schrullen auch viele bedeutsame Ansichten ausgesprochen[1]).

Wenn Tieck so ziemlich alle Richtungen der Romantik in sich vereinigte, zweigte sie sich dagegen in andern Mitgliedern der Schule nach verschiedenen Seiten hin aus, so daß sich eine religiös-mystische, eine ritterlich-junkerhafte, eine fatalistische, eine phantastische und eine patriotische Richtung unterscheiden lassen. Die Repräsentanten der religiös-mystischen sind insbesondere Novalis und Werner. Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis (1772 bis 1801), war ein phantasiereicher und tiefsinniger Theosoph, der an Jakob Böhm erinnerte. Keiner der Romantiker hat es mit der Absicht, Leben und Poesie, Wissenschaft und Religion in Eins zu schmelzen, so ernst genommen wie er. Sein Roman „Heinrich von Ofterdingen" ist, obgleich Torso geblieben, in seiner Anlage dessen Zeuge. Er stellte sich darin die Aufgabe, „mit dem Geiste der Poesie alle Zeitalter, Stände, Gewerbe, Wissenschaften und Verhältnisse durchschreitend die Welt zu erobern". Das Ganze, schrieb er an Tieck, soll eine Apotheose der Poesie sein; Heinrich wird im ersten Theil (die Erwartung) zum Dichter reif und im zweiten (die Erfüllung) als Dichter verklärt. Aber bei der Ausführung des Werkes trat die romantische Ohnmacht wieder unverkennbar hervor und so, wie der Ofterdingen vorliegt, treibt er ein unerquickliches Versteckenspielen mit der „blauen Blume" der Poesie, ohne daß wir ihren Farbenglanz und Duft jemals recht zu genießen bekämen. Alles liegt bei Novalis in einer dunstigen Mondscheinbeleuchtung und er wendet sich von dem sonnenhellen, geräuschvollen Tage abwärts zur geheimnißvollen Nacht, die er in seinen „Hymnen an die Nacht" so schön gefeiert hat. Der in ihm arbeitende naturphilosophische Gedanke erweitert das Christenthum zum Pantheismus, welcher in seinem Romanfragment „Die Lehrlinge von Sais" in mystische Wolken sich hüllt, und in seinen „Geistlichen Liedern" gehen Spinozismus und Katholicismus eine wunderliche Ehe ein, wobei poetische Ekstase die Trauung verrichtet. Seine „Abendmahlshymne" bietet den Schlüssel zu Novalis' Poesie (Ges. Schriften, 5. Aufl. 3 Bde. 1837—46). Auf Zacharias

---

[1]) Gesammelte Werke, 1828 fg. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters, von R. Köpke, 2 Bde. 1855. Briefe von L. Tieck, herausgegeben von K. v. Holtei, 2 Bde. 1861. L. Tieck, Erinnerungen aus den Jahren 1825—42, von H. v. Friesen, 2 Bde. 1871.

Werner (1768—1823, Ausgew. Schriften, 15 Bde., 1844) paſſt vollkommen W. A. Schlegels Diſtichon: „Viele Verwandlungen gibt's, ſo iſt in dem Leben die Ordnung: erſtlich die Lüderlichkeit, zweitens die Bigoterie“[1]). Nachdem er Jugend und Vernunft in wüſten Orgien (vgl. Deppings „Erinnerungen aus Paris,“ S. 201 fg.) ausgetobt, bekehrte er ſich, wurde katholiſch und predigte den Leuten Moral und alleinſeligmachende Dogmen. Sein Talent gehörte an ſich zu den reichſten, welche Deutſchland je hervorgebracht, und beſonders war der dramatiſche Nerv deſſelben von bedeutender Federkraft. Er hätte ein großer Dramatiker werden können, wäre er nicht der Krankheit der Romantik verfallen. So wurde er nur der größte aller Karfunkelpoeten[2]). Schon in ſeinem Erſtlingsdrama „Die Söhne des Thals“ (1800), dann im „Kreuz an der Oſtſee“ und in der „Weihe der Kraft“ ſpukt die Karfunkelei bedeutend. In den folgenden Dramen („Attila“ — „Wanda“ — „Kunigunde“ — „Die Weihe der Unkraft“) geht es immer ausſchweifender in Wunderkram und Legendentollheit, in Geſpenſterſpektakelei, Wundereffekte, Sinnenpomp, ins Fratzenhafte und Gräſſliche hinein, bis endlich in der „Mutter der Makkabäer“ der platteſte Aberwitz frömmelt. Durch ſein Schauerdrama „Der vierundzwanzigſte Februar“ hat Werner, der ſich in ſeinem Gedichte „Der Rheinfall“ ebenſo wahr als abſchreckend charakteriſirte, das Signal zur romantiſchen Schickſalstragödie gegeben und nach ſeinem Vorgange erfüllten dann A. Müllner (geb. 1774, „Die Schuld“ u. a.), E. von Houwald geb. 1778, „Das Bild“ u. a.) und Franz Grillparzer (geb. 1791, geſt. 1871 in Wien — „Die Ahnfrau“) die Bühne mit plumpem Fatalismus. Grillparzer, ein Dichter jeder Zoll, erkannte jedoch ſeinen Irrthum bald und hat ſich nachher zu trefflichen dramatiſchen Schöpfungen („Sappho“ — „Das goldene Vließ,“ eine Trilogie — „Ottokars Glück und Ende“ — „Ein treuer Diener ſeines Herrn“ — „Der Traum ein Leben“ — „Weh dem, der lügt!“ — „Libuſſa“ — „Ein Bruderzwiſt“ — „Eſther“ — „Des Meeres und der Liebe Wellen“) aufgerafft. Der echte Genius athmet in ſeinen Schöpfungen und der weihevollen Inſpiration, aus welcher ſie entſprangen, entſpricht die gediegene Ausführung, welche überall die Hand

---

[1]) Ueber Werners Lebenslauf und Charakter vgl. H. Düntzer: „Zwei Bekehrte“ (S. 1—280), 1873.

[2]) Der aber mitunter lichte Momente hatte, wo er die treffendſten Wahrheiten nur ſo hinwarf, als hätte er über einen unerſchöpflichen Schatz derſelben zu verfügen. So iſt meines Erachtens das Verhältniß von Wiſſen und Glauben, Bildung und Dogma kaum jemals ſo kurz und ſchlagend gekennzeichnet worden, wie Werner es kennzeichnete mit den zwei Verſen: —

„Was dir der Glaube an dein Ideal,
Das iſt dem Volk ſein Heiland und ſein Fetiſch.“

eines Meisters verräth. Bemerkenswerth ist auch der Thau der Jugendfrische, welcher nicht allein auf den früheren, sondern ebenso sehr auf den späteren Werken Grillparzers glänzt. Keusch-Holderes ward nie gedichtet als der 3. Akt von „Des Meeres und der Liebe Wellen". Ueberhaupt steht diese Tragödie der Liebe ganz einzig in der deutschen Literatur da und auch die Weltliteratur bietet nur ein Seitenstück dazu: Shakspeare's Julia. Als Lyriker nimmt Grillparzer ebenfalls einen Ehrenplatz ein und zwar mittels der Eigenartigkeit der Gedanken und mittels der Energie des Ausdrucks[1]). Ein Seitenstück zu Werner bildet der Baron Friedrich de la Motte Fouqué (1777—1843; Ausgew. Werke, 12 Bde. 1841), in dem sich, wie bei Werner die religiöse, die ritterlich-junkerliche Idee vollständig fixirte. Reckenthum und Minniglichkeit rasseln und faseln in seinen Dramen und Romanen („Sigurd der Schlangentödter" — „Eginhard und Emma" — „Die Fahrten Thiodolfs" — „Der Zauberring" — „Sängerliebe" u. s. f.) ganz verrückt umher und er treibt seine Alfanzereien mit jenem gravitätischen Ernste, womit Tolle ihr Wahngebilde pflegen. Doch hatte auch dieser Don Quijote manchmal einen lichten Moment und ein solcher ist das liebliche Märchen „Undine", eine Perle deutscher Märchendichtung. Als Fouqué's Schildknappe ist O. H. von Löben (1786—1825) zu betrachten.

Die phantastische Seite der Romantik, wo der tollgewordene Humor in seiner Entzweiung mit der Wirklichkeit diese ergrimmt in Trümmer schlägt, um aus dem Schutt mit dämonischem Lachen die fratzenhaftesten Gestalten und Situationen zu formen, repräsentiren mehrere hochbegabte Romantiker. Voran steht Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776—1822), an den sich zunächst J. A. Apel mit seinem „Gespensterbuch" und Weisflog mit seinen „Phantasiestücken und Historien" lehnen. Hoffmann verfiel zuletzt den dämonischen Mächten, welche er mit schrankenloser Phantastik heraufbeschworen, in dem Grade, daß er sich vor den Gestalten seiner Einbildungskraft ordentlich fürchtete und seine Frau bei ihm wachen mußte, wann er, von Wein und Musik aufgeregt, nächtlicher Weile seine tollen Geschichten auf das Papier warf. Er begann mit „Phantasiestücken in Callots Manier" (1814) und hat seine zahlreichen Märchen und Novellen

[1]) Die erste Grillparzers würdige Charakteristik seiner Persönlichkeit und seiner Werke gab E. Kuh (Beilage zur Allg. Zeitung von 1871, Januar und Februar). Franz Grillparzers Sämmtliche Werke, 10 Bde. 1872. Der 8. Band enthält eine glänzende Probe („Der arme Spielmann"), was Grillparzer als Erzähler zu leisten vermochte. Im 10. Band steht die „Selbstbiographie" des Dichters, zugleich ein sehr nachdenklich stimmendes Stück Kulturgeschichte. Hier wird gezeigt, wie und was das franz- und metternichige Regiment für Oestreich gewesen ist. Die stupide Mißhandlung des hyperloyalen Grillparzer durch dieses Regiment macht einen der schärfsten Charakterzüge desselben aus.

unter welchen sich vortreffliche finden („Fräulein Scudery" — „Meister Wacht" — „Küfer Martin" — „Das Majorat"), in den „Serapionsbrüdern" gesammelt, deren Rahmen dem tieck'schen Phantasus nachgebildet ist. Unter seinen größeren satirisch-humoristischen Dichtungen zeichnen sich „Meister Floh" — „Kater Murr" — „Klein Zaches" und „Prinzessin Brambilla" aus, wogegen die „Elixire des Teufels" die ganze Krampfhaftigkeit der hoffmann'schen Romantik ins grellste Licht stellen. (Sämmtliche Werke, 12 Bände, 1844—45.) Klemens Brentano (1777—1842) verrieth schon durch sein erstes Buch, „Godwi, ein verwilderter Roman" (1801), daß in ihm ein großes Talent sich zerschliß und zerfaserte. Er stellte im Leben und im Dichten die romantische Zerrissenheit in höchster Potenz dar und das zerrissenste Produkt dieser Zerrissenheit ist sein Lustspiel „Ponce de Leon", ein wahrer Maskenball von Worten und Wortspielen, wo sich alles „in süßester Verwirrung tummelt, die verrücktesten Kalembours wie Harlekine durch das ganze Stück rennen, manchmal eine ernsthafte Redensart stotternd auftritt, bucklige Witze mit kurzen Beinchen wie Policinelle springen, Liebesworte wie neckende Kolombinen mit Wehmuth im Herzen umherflattern und über das ganze Getümmel hin die Trompeten einer bakchantischen Zerstörungslust erschallen". Brentano's Lieblingsform war das Märchen, weil er hier der fabelhaften Willkür seiner launischen Phantasie den freiesten Spielraum gewähren konnte. Er hat aber den Märchenzauber Tiecks oder Fouqué's keineswegs erreicht und die Märchennaivität vielfach bis zum Unsinnigen und Läppischen übertrieben, was einem auch den Genuß seines berühmten Märchens, „Gockel, Hinkel und Gackeleia" erschwert. Tadellos schön ist nur eine seiner Dichtungen, die köstliche „Geschichte vom braven Kaspar und dem schönen Annerl", eine Art Dorfgeschichte, wie später keine bessere geschrieben worden. Auch die Humoreske „Die mehreren Wehmüller und ungarische Nationalgesichter" verdient hervorgehoben zu werden, obzwar das gewaltsam herbeigezerrte Fratzige darin das Ergötzliche mitunter ganz verdeckt. Brentano hat aber auch ganz großartige Anläufe genommen und einer derselben, das Drama „Die Gründung Prags", ist in großem Stil ausgeführt worden. Dagegen blieb ein zweiter, der „Romanzenkranz vom Rosenkranz", von welchem Brentano mit bekannter romantischer Bescheidenheit sagte, derselbe sei wie vom Shakspeare gedichtet, der den Dante im Leibe gehabt, ein genialer Anlauf und halbwegs im zähen Mystikschlamm stecken. Nachdem Brentano fünf Jahre hindurch den Krankenwärter und Orakeldolmetsch der „stigmatisirten" Nonne Katharina Emmerich zu Dülmen gemacht, dann in Rom gelebt hatte und hernach in München als Freiwilliger für die ultramontane Propaganda thätig gewesen war, versimpelte er zuletzt dergestalt, daß aus seinen letzten Lebensjahren Aeußerungen von ihm exi-

ſtiren, deren der albernſte Kapuziner ſich nicht zu ſchämen hätte[1]). Brentano gab gemeinſchaftlich mit ſeinem Schwager Ludwig Achim von Arnim (1781—1831) die berühmte Volksliederſammlung „Des Knaben Wunderhorn“ (1806, 2. verm. Aufl. 3 Bde. 1845) heraus, welche auf die Geſtaltung der neueren Lyrik ſo bedeutend eingewirkt hat und überhaupt als eine der wichtigſten literariſchen Erſcheinungen unſeres Jahrhunderts anzuſehen iſt. Arnim hegte einen wahren Schatz von Phantaſie, tiefem Gefühl und humoriſtiſchen Anſchauungen in ſeinem Innern und oft hatte es den Anſchein, als beſäße er auch zugleich die Kraft, dieſen Schatz in künſtleriſcher Form zu geſtalten. Allein bald erlahmte ſein Vermögen und die ſchönen Anfänge ſeiner Werke ſprangen raſch in Bizarrerie, in forcirt-humoriſtiſche Grillen, oft ins fratzenhaft Grauſenvolle, zuweilen in blanken Unſinn über. Nachdem er verwilderte Dramen („Auerhahn“ — „Halle und Jeruſalem“ u. a. m.) gedichtet, pflegte er mit Vorliebe den Roman und die Novelle. Seine beſten Dichtungen der letztern Gattung, überhaupt Zierden der deutſchen Novelliſtik ſind ſeine „Iſabella von Aegypten“ und „Fürſt Ganzgott“. Sein Roman „Gräfin Dolores“ hat einen vortrefflichen Anfang. Die Poeſie der Armuth eines herabgekommenen adeligen Hauſes iſt mit unvergleichlicher Wahrheit wiedergegeben, aber bald nimmt die Formloſigkeit dergeſtalt überhand, daß das Werk in faſt aberwitzigen Stammeln verklingt[2]). Ebenſo beginnt der Roman „Die Kronwächter“, welcher zur Zeit des verſinkenden Mittelalters ſpielt und Arnims Streben, das nationale Element mit allgemein menſchlichen Intereſſen in Beziehung zu ſetzen, aufzeigt, ſo vielverſprechend, daß, wenn er in gleichem Stile fortgeſetzt und vollendet worden wäre, wir in demſelben den großartigſten aller hiſtoriſchen

---

[1]) G. Görres theilt in ſeiner Einleitung zu den geſammelten Märchen Brentano's (2 Bde. 1846) einen Brief des letztern vom Jahr 1840 mit, der alſo anhebt: „Guten Morgen! Gelobt ſei Jeſus Chriſt, gelobt ſei ſeine heilige Mutter, welche der heilige Geiſt gegrüßt, die gnadenvolle, gebenedeite unter den Weibern, und die gnadenvolle, gebenedeite Frucht ihres Leibes. Ach, möge ſie für mich armen Sünder bitten, jetzt und in der Stunde meines Todes,“ u. ſ. w. Geſammelte Schriften von Kl. Brentano, 9 Bde. 1851—55.

[2]) Es gibt da Nonſens in Vers und Proſa die Hülle und Fülle; jemand ſingt z. B.

„Bald bet' ich in der Klauſe
In der Waldeinſamkeit:
Herr, ſchenke ihrem Hauſe,
Ach, all die Seligkeit,
Die ich hoffend hatte mir erſonnen,
Sei mein Beten ganz für ſie gewonnen.
Die Menſchen ſie denken
Und Gott wird ſie lenken.
Der Name des Herrn ſei gelobt!“

Romane besitzen würden. Das letzte Werk, welches von Arnim bekannt geworden, „Die Päpstin Johanna", ist eine ganz chaotische Zusammenwürfelung von Epik und Dramatik, Versen und Prosa. (Sämmtliche Werke, herausgeg. von W. Grimm, 19 Bde. 1839 fg.) Brentano's Schwester und Arnims Gattin Bettina (1788—1858) ist mit Recht als die „Sibylle der romantischen Literaturperiode" bezeichnet worden, denn sie steht mit ihren Schriften oder Phantasieen („Göthe's Briefwechsel mit einem Kinde", 3 Bde. „Die Günderode", 2 Bde. „Dies Buch gehört dem König". „Ilius Pamphilius und die Ambrosia" u. a. m.) auf der Höhe der Romantik, in der sie Vergangenheit und Gegenwart zu einem Gottesreiche der Zukunft verherrlichen möchte. Bettina war die Musik gewordene Romantik, eine dithyrambische Symphonie, mit verzückter Begeisterung über den Tiefen des menschlichen Lebens hinschwebend und lerchenhaft aufwirbelnd in die höchsten Aetherhöhen; ihre Seele war eine Leier, deren goldene Saiten vibrirten und tönten unter dem Hauche einer himmlischen Leidenschaft und alles, was sie durchfuhr, alles Glauben und Hoffen, alles Fühlen und Denken in die ewige Melodie der Liebe hüllten. Nicht selten freilich, sondern häufig ging die romantische Willkür und brentano'sche Bizarrerie völlig mit Bettina durch und dann versäuselten ihre Sibyllensprüche in haltloses Gefasel oder gar in absichtliche Lügnerei. In Rahel Levin (1771—1833), einer andern genialen Frau dieser Zeit, formte sich Begeisterung und Ideenreichthum mehr zu plastisch sichern und bestimmten Gedanken. Die beiden von Rahels Gatten Varnhagen herausgegebenen Werke „Rahel, ein Buch des Andenkens für ihre Freunde" (3 Bde. 1834) und „Galerie von Bildnissen aus Rahels Umgang und Briefwechsel" (2 Bde. 1836) bewahren uns ein Bild edler Weiblichkeit und sind ein wichtiger Beitrag zur inneren Entwickelungsgeschichte des deutschen Geisteslebens in den letzten Decennien des vorigen und den ersten des jetzigen Jahrhunderts.

Der Ehrenplatz an der Spitze der patriotischen Romantiker gebührt Heinrich von Kleist (geb. am 18. Oktober 1777 zu Frankfurt a. d. O.), welcher sich aus Gram über die französische Fremdherrschaft und über die Schmach seines Volkes 1811 das Leben nahm. Kleist war aber nicht allein der tapfere Flügelmann der pratriotischen Romantik, sondern auch unter allen Romantikern der, welcher am unwidersprechlichsten ein Mann von Genius, ein Nummer-Eins-Poet heißen durfte, — ein Dichter, der sich von der schlegel-tieck'schen Klingklingelei nie bethören und betäuben ließ. Nicht ein einziger der übrigen Romantiker kam ihm gleich an Energie vaterländischen Grams und Zorns („Germania an ihre Kinder"); keiner verstand es aus der Geschichte der Vergangenheit heraus die warnenden, mahnenden, weckenden Stimmen zum Herzen der Nation sprechen zu lassen, wie Kleist in seinem Drama „Die Hermannsschlacht" es verstanden hat; und wiederum

wußte auch keiner so holdselig zu scherzen, wie dieser strenge und schroffe Geist es vermochte, wenn er sich einmal zu Scherz und Schalkheit herabließ, wie er in seinem prächtigen Idyll „Der Schrecken im Bade" gethan. Daß er zu den Meistern der Kunst des Erzählens sich stellen darf, bezeugt sein „Michael Kohlhaas". Als Dramatiker hatte er das Zeug, den Platz auszufüllen, welchen Schillers Hingang leer gelassen. Schon seine Erstlingstragödieen, „Die Familie Schroffenstein" und „Penthesilea" kündigten das deutlich an. Das Ritterschauspiel „Käthchen von Heilbronn" ist von seinen Stücken am populärsten geworden, ohne Zweifel darum, weil es den mystisch-romantischen Wallungen und Wollungen, wie sie in der Zeit lagen, die meisten Einräumungen machte. Der Stil auch dieser Dichtung übrigens ist voll Größe und Anmuth. Kleists großartigster dramatischer Wurf war „Robert Guiskard", leider nicht bis ans Ziel geworfen; seine tiefstgedachte und meisterlichst durchgeführte dramatische Schöpfung ist das historische Schauspiel „Der Prinz von Homburg." Aber auch die komische Muse war ihm hold und gewärtig. Sein Lustspiel „Der zerbrochene Krug", dessen Figuren uns wie solche aus den Meisterbildern niederländischer Genremalerei entgegentreten, ist nach Lessings Minna von Barnhelm die zweitbeste Komödie der deutschen Literatur[1]). Das patriotisch-romantische Element herrscht auch in den Hexameterepen des Erzbischofs J. L. Pyrker (geb. 1772, „Tunisias" — „Rudolfias", Werke 3 Bde. 1845), in welchen neben vielem Flachen mancher echtepische Zug vorkommt; ferner in den Gedichten H. J. Collins (1772—1811), in den rhetorischen Dramen seines Bruders M. Collin (1779—1824) und A. Klingemanns (1777—1831); den rechten lyrischen Aufschwung aber nahm es erst in den lodernden Schlachtgesängen von Theodor Körner (1791—1813, „Leier und Schwert", Werke in vollst. Samml. herausg. von A. Wolff, 4 Thle.), welcher Lieder und Leben dem Vaterlande gab und den Ehrennamen des deutschen Tyrtäos mit Recht trägt, wenn auch seine den schiller'schen nachgebildeten Trauerspiele („Zryni" — „Rosamunde") nur einen untergeordneten Kunstwerth haben; dann in den elegisch angehauchten herrlichen Liedern vom Rhein, von den deutschen Flüssen, von den deutschen Städten, vom Landsturm, vom Andreas Hofer, welche F. M. G. von Schenkendorf (1784—1817) während der Befreiungskriege gedichtet hat[2]); ferner in den Preis-, Zorn- und Kampfliedern und historischen Romanzen von Ernst Moriz

---

[1]) Heinrichs von Kleist gesammelte Schriften, herausgeg. v. L. Tieck, 3 Bde. 1826. Leben und Briefe, herausgeg. von E. v. Bülow, 1848. H. v. Kleist, von A. Wilbrandt, 1863.

[2]) Gedichte, 3. Aufl. Mit Lebensabriß und Erläuterungen von A. Hagen (1862). Leben, Denken und Dichten Schenkendorffs von A. Hagen (1863).

Arndt (1769—1860, ſämmtl. Ged., n. A. 1843), welcher die berühmte Frage: „Was iſt des Deutſchen Vaterland?“ geſtellt und als Publiciſt und Hiſtoriker im vaterländiſchen Sinne („Geiſt der Zeit“ — „Schwediſche Geſchichten“ — „Vergleichende Völkergeſchichte“) ſich wohlverdient gemacht hat[1]); endlich in den feurigen Burſchen- und Kriegsliedern der beiden Brüder A. L. Follen, deſſen ſpäter gedichteten „Epiſche Bilder aus der Schweizergeſchichte“ nicht unerwähnt bleiben dürfen, und K. Follen. Ernſt Schulze (1789—1817, Geſ. Werke, 4 Bde. 1822) machte ebenfalls in Lied und That die Freiheitskriege mit und dichtete dann die beiden romantiſchen Epopöen „Cäcilie“ (20 Geſ.) und „Die bezauberte Roſe“ (3 Geſ.), deren ſeideweicher Wohlklang auch jetzt noch anzieht.

Die beiden Liederſänger Joſeph von Eichendorff (1788—1857, Sämmtl. Werke, 6 Bde. 1864) und Wilhelm Müller (1795—1827, Gedichte — Vermiſchte Schriften, 5 Thle. 1830) hängen, der erſtere enge, der andere loſe mit der Romantik zuſammen. Eichendorffs Lieder gehören mit zu den ſeelenvollſten, die je geſungen wurden, und von ſeiner lyriſchen Novelliſtik („Dichter und ihre Geſellen“ — „Aus dem Leben eines Taugenichts“ — „Die Glücksritter“ u. a.) läſſt ſich ſagen, was er ſelber von der Romantik geſagt, daß ſie nämlich wie eine prächtige Rakete gen Himmel ſteige, um in tauſend funkelnde Sterne zu zerplatzen. Müller ſtellte in ſeinen Frühlings- und Weinliedern die heitere Seite des Lebens höchſt liebenswürdig dar und erwies in ſeinen ſchönen „Griechenliedern“ gegenüber der romantiſch-deutſchthümelnden Verbohrtheit den offenen kosmopolitiſchen Sinn der Deutſchen. Ein ganz ſeltenes Beiſpiel von der Germaniſirung eines Franzoſen bietet Adalbert von Chamiſſo (1781—1838. Geſ. Werke, 5 Bde. 1836). Er hatte außer perſönlichen Beziehungen zu einigen Romantikern und der Anregung zu ſeinem Märchen von dem ſchattenloſen „Peter Schlemihl“ wenig mit der Romantik gemein, er, welcher in ſeinem Lied „Schloß Boncourt“ ſeine Bekehrung vom Adel zum Volk mit ſo innigen Herzenstönen ausſprach und dem Groll der Armen und Unterdrückten mehr als einmal ſeine Stimme lieh (z. B. „Der Bettler und ſein Hund“). Chamiſſo hat den Fehler begangen, bei Auswahl ſeiner Stoffe mit allzu großer Vorliebe zum Gräſſlichen ſich hinzuneigen, allein er iſt vortrefflich in der poetiſchen Erzählung in Terzinenform und als Meiſter- und Muſterſtück gab er „Salas y Gomez“. Nur einer kommt ihm hierin etwa gleich, der Philoſoph Schelling, der unter dem Namen Bonaventura das ſchöne Nachtſtück in Terzinen „Die letzten Worte des Pfarrers von Trottning auf

[1]) Arndts „Erinnerungen aus dem äußeren Leben“ (3. A. 1842) und „Meine Wanderungen mit dem Freiherrn von Stein“ (1858) haben bekanntlich einen nicht geringen zeitgeſchichtlichen Werth.

Seeland" gedichtet hat. Ein zweiter Lehrer der Naturphilosophie, der germanisirte Norweger Henrik Steffens (1773—1845), hat als Novellist („Die vier Norweger" — „Walseth und Leith" — „Malcolm" — „Die Revolution", ges. Novellen, 16 Thle. 1837), wie als wissenschaftlicher Publicist und fürchterlich redseliger Memoirenschreiber („Was ich erlebte", 10 Bde. 1840 fg.) romantische Propaganda zu machen gesucht. Ein anderer Skandinavier, der Däne Adam Oehlenschläger, wurzelte mit seiner ganzen Poesie in der Romantik, ohne daß er jedoch ihre Verrücktheiten übersehen oder getheilt hätte.[1]) Da er manche seiner Werke deutsch schrieb, hat er ein Heimatrecht auf dem deutschen Parnaß, doch genügt hier diese Erinnerung an ihn, weil im zweitnächsten Hauptstück ausführlicher von ihm gesprochen werden muß.

Friedrich Rückert (1788—1866), der universelle Lyriker[2]), hängt nur durch seinen aus Spott- und Ehrenliedern geflochtenen „Kranz der Zeit" (1817), durch seine politische Komödie „Napoleon" und seine „Geharnischten

---

[1]) Er war so wenig von der Ueberschwänglichkeit der Romantik befangen, daß er zur Zeit ihrer höchsten Blüthe die Spottverse schrieb:

„Verschiedne Zeit, verschiedne Richtung,
So alles, so die deutsche Dichtung.
Lessings Aesthetik wollte Wahrheit,
Natur in kräft'ger, schöner Klarheit.
Die beiden Schlegel wollen Wehmuth
In mönchischer und stolzer Demuth.
Man liebte alles Schöne weiland,
Jetzt ruft man affektirt den Heiland.
Aus Wildniß stieg ein edles Bildniß,
Das Bild verfliegt, wird wieder Wildniß.
Ach, hätten wir statt Schlegeln Lessing,
Nur ein Stück Gold für zwei Stück Messing."

[2]) Rückerts gesammelte Gedichte, 6 Bde. 1834—38. I. Bausteine zu einem Pantheon. — Terzinen. — Liebesfrühling. — Fünf Märlein. II. Sonette mit Zugaben: 1) Geharnischte Sonette. 2) Kriegerische Spott- und Ehrenlieder. 3) Agnes Todtenfeier. 4) Rosen auf das Grab einer edlen Frau. 5) Aprilreiseblätter. — Italienische Gedichte. — Oktaven und Verwandtes. — Distichen. — Sicilianen. — Ritornelle. — Vierzeilen. — Gasele. III. Jugendlieder, 6 Bücher. — Zeitgedichte, 2 Bücher. — Volkssagen. — Kind Horn. IV. Vermischte Gedichte. — Oestliche Rosen. — Gasele. — Lieder aus Koburg. — Lieder aus Erlangen. — Erinnerungen aus den Kinderjahren eines Dorfamtmannssohn. — Lieder und Sprüche der Minnesänger. — Erotische Blumenlese. — V. und VI. Haus- und Jahrlieder. — Fr. Rückerts „Poetische Werke," Gesammtausgabe in 12 Bänden (1. Abthlg. Lyrische Gedichte; 2. Abthlg. Dramatische Gedichte; 3. Abthlg. Epische Gedichte), 1867 fg. Friedrich Rückert, ein biographisches Denkmal von C. Beyer, 1868. Nachgelassene Gedichte Rückerts und neue Beiträge zu dessen Leben und Schriften, von C. Beyer, 1878. Vgl. Pfizer: Uhland und Rückert (1837); Braun: Rückert als Lyriker (1844); Fortlage: Rückert und seine Werke (1867). Boxberger: Rückert-Studien, 1878.

Sonette", eine werthvolle poetiſche Frucht der Befreiungskriegsbegeiſterung, mit der patriotiſchen Romantik zuſammen. Seine Poeſie ging urſprünglich von der Dorfidyllik aus, welche ihm auch ſpäter wieder zu ſeiner anmuthigen „Amaryllis" die Inſpiration geliehen hat. Göthe's weſtöſtlicher Divan wies ihn auf den Orient hin und mit ſeinen duftigen „Oeſtlichen Roſen" (1822) begann er jene weltliterariſche Thätigkeit, welche ſeinen Spruch: „Die Poeſie in allen ihren Zungen iſt dem Geweihten eine Sprache nur!" an ihm ſelber bewahrheitete. Niemand hat ſo ſchön und einladend uns die Dichtung des Morgenlandes aufgeſchloſſen, wie Rückert durch ſeine Wiederdichtungen es gethan. Von den Chineſen her holte er uns ihr ſchönes Liederbuch „Schi-king", aus Indien die leuchtende Lotosblume „Nal und Damajanti" und die ſinnvollen „Brahmaniſchen Erzählungen", aus Perſien die wein- und narbentriefenden, küſſeflüſternden „Oeſtlichen Roſen" und den durch einfache Schönheit imponirenden Heldengeſang „Roſtem und Suhrab", aus Arabiens Wüſten den „Amrilkais" und die koſtbare „Hamâſa", aus Syriens Städten und Karavanſerais Hariri's „Abu Seid", dieſen genialen morgenländiſchen Eulenſpiegel. Der Süden bringt ihm, dem Sprache und Formen mit abſoluter Souveränität beherrſchenden Fürſten der Lyriker, alle ſeine tönenden Reimſpiele als Tribut dar, der Sagenwald des Nordens rauſcht ihm das Reckenlied vom „Kind Horn" zu, die elegiſche Muſe von Althellas führt ihm die Hand, wenn er ſeine zierliche Elegie „Rodach" niederſchreibt, der melodiſche Hauch des Minnegeſangs durchfährt ſeine Harfe, wenn er von Liebe ſingt. Und er ſingt immer von Liebe, nicht nur im „Liebesfrühling" (1821), in welchem er allerdings auf dem Höhepunkte ſeines Dichtens erſcheint. Im Strale der Liebe beſchaut er ſich die Welt, die „ohne Liebe wär' im Dunkeln", wie er in ſeiner meiſterhaften poetiſchen Erzählung „Edelſtein und Perle" ſagt; auf allen Höhen und in allen Tiefen, allüberall auf Erde und Meer, in allen Metamorphoſen des Thier- und Pflanzenreichs und in allen Wandlungen des Natur- und Menſchenlebens fühlte er als das ewige Naturgeſetz die Liebe heraus und verherrlichte ſie als ſolches. Rückerts Poeſie rankt ſich, eine blühende und zugleich traubentragende Rebe, am Stabe des Gedankens empor. Daher ſeine Hinneigung zur Didaktik, welcher er in ſeinem Lehrgedicht in Bruchſtücken „Die Weisheit des Brahmanen", das zwar etwas langathmig, aber voll zarter und hoher Gedanken iſt, vollauf nachgab. Schon früher hatte Rückert das ſchönſte didaktiſche Gedicht geſchrieben, welches die moderne Poeſie aufzuweiſen hat: „Die ſterbende Blume". In den ſüßeſten Tönen flötet aus dieſem tiefſinnigen Liede die Ueberzeugung, daß das Individuelle verſchwinde in der Fortdauer des Univerſums, ohne das Recht oder auch nur den Willen zu haben, ſich darüber zu beklagen, daß es als Endliches ſterbe, um, eins geworden mit dem Unendlichen, ewig zu ſein. Zuletzt hat ſich Rückert zum Drama gewandt

(„Saul und David", „Herodes", „Heinrich IV.", „Colombo"), aber weder mit großem dramatiſchem Geſchick, noch mit großem Erfolg.

In näherer Verwandtſchaft mit der romantiſchen Schule als Rückert ſtand Ludwig Uhland (1787—1862), neben Schiller wohl der populärſte aller deutſchen Dichter. [1]) Er wurzelt mit ſeiner Poeſie im Mittelalter, aber die Thorheit der Romantiker, das Mittelalter religiös und politiſch wieder herſtellen zu wollen, hat er nie getheilt. Er trennte ſich in dieſer Beziehung ſchon dadurch ſcharf von ihnen, daß er, nachdem er ſeine tönenden Liederpfeile gegen den äußern Feind abgeſchoſſen, dieſelben während der Reſtaurationszeit auch gegen die inneren Feinde des deutſchen Volkes richtete und unabläſſig an den Geſchicken deſſelben den lebhafteſten Antheil nahm. Uhlands Balladen und Romanzen ſind in aller Herzen und Mund. Wir dürfen in ihnen die geſundeſte und ſchönſte Frucht der Romantik bewundern und lieben. Der Dichter hat es verſtanden, im Geiſte der Volksballadendichtung Göthe's das Mittelalter aus ſeinen Trümmern wieder vor unſern Augen aufzubauen und daſſelbe ohne alle Affektation und Nebenabſicht mit dem roſigen Schimmer einer idealiſchen Beleuchtung zu umgeben. Seine Königsſöhne, ſeine Ritter und Burgfräulein müſſen wir lieben, wir können nicht anders, und nach ſeiner „Verlorenen Kirche" ſehnen auch wir Skeptiker uns, wenn er die wunderſam geheimnißvollen Glockentöne derſelben erſchallen läſſt. Einfache Herzlichkeit iſt das Grundgepräge der uhland'ſchen Liederdichtung, welche es ſo recht klar und anſchaulich macht, was unter der vielfach mißverſtandenen „ſchwäbiſchen Gemüthlichkeit" zu verſtehen ſei. Seine eigenſten Gebiete ſind aber die Ballade und Romanze. Hier iſt er groß, oft einzig und als das weſentliche Merkmal ſeiner Meiſterſchaft muß die Gabe betont werden, mit den allereinfachſten Mitteln hohe und höchſte Wirkungen zu erzielen. Am meiſterlichſten zeigt das die unvergleichliche Romanze „Bertran de Born" auf. Uhlands dramatiſche Dichtungen („Herzog Ernſt", „Ludwig der Baier") ſpricht man gewöhnlich den dramatiſchen Werth ab, indem man achſelzuckend ſagt, es ſeien bloß dramatiſirte Balladen. Aber das iſt ja ein ganz alberner Widerſpruch, denn Uhlands Balladen ſind alle voll echtdramatiſchen Lebens. Sollten es alſo die „dramatiſirten" weniger ſein? Die

[1]) Uhlands Leben und Dichtungen, von Fr. Notter, 1863. L. Uhland, von O. Jahn, 1863. L. Uhland, ſeine Freunde und Zeitgenoſſen, von K. Mayer, 2 Bde. 1867. L. Uhlands Leben; aus deſſen Nachlaß und aus eigener Erinnerung zuſammengeſtellt von ſeiner Witwe, 1874. Zu vgl. die Aufſätze von Viſcher („Krit. Gänge", 4. Heft, S. 98 fg.) und Treitſchke („Hiſt. und polit. Aufſätze", S. 278 fg.). Die „Gedichte" Uhlands erſchienen zum erſtenmal geſammelt 1815, ſeither in zahlreichen Ausgaben vermehrt. Uhlands „Gedichte und Dramen", 3 Bde. 1863. Uhlands „Schriften zur Geſchichte der Dichtung und Sage", 7 Bde. 1866 fg. Uhland als Dramatiker, mit Benutzung ſeines handſchriftl. Nachlaſſes, dargeſtellt von A. v. Keller, 1877.

Wahrheit ist die, daß neben dem äffischen Spektakel, welches auf den deutschen Bühnen lärmt, die stille Größe und Würde der Dramen eines Uhland nicht aufkommen kann. Daß sich Uhland auch als Mythen-, Sagen- und Volkspoesieforscher sehr hervorthat, ist bekannt. Um ihn her gruppiren sich die Dichter, welche man ziemlich willkürlich unter dem Kollektivnamen „Schwäbische Schule" begreift [1]). Uhland zunächst steht sein vertrauter Freund Gustav Schwab (1792—1850, Gedichte, 3. Auflage 1846), dem, abgesehen von seiner ganz prächtigen Balladen- und Romanzendichtung und seinen vielfachen anderweitigen literarischen Verdiensten, schon seine liebenswürdige Anerkennung und Förderung junger Talente ein ehrenvolles Andenken sichert. Eigenthümlicher ist Justinus Kerner (1786—1862, Dichtungen, 2 Bde. 3. Aufl. 1841), dessen geisterseherische Schriften („Die Seherin von Prevorst" — „Magikon") ihn als Romantiker höchster Potenz erweisen. Als Dichter variirt er stets das Thema des romantischen Heimwehs nach dem Jenseits, oft in Tönen, die das Herz mit räthselhafter Gewalt ergreifen. Seine Lieder sind wirkliche Lieder, kurz, unmittelbar, sangbar. Seine Romanzen bewegen sich in düster visionärer Sphäre, aber in den höchst originellen Reisebildern „Die Reiseschatten" und in dem Schattenspiel „Der Bärenhäuter im Salzbade" mischt sich dem visionären Element ein Humor und Witz bei, der oft in den groteskesten Sprüngen einhersetzt. Die Freude an dem Stillleben der Natur, welche unter den schwäbischen Dichtern heimisch ist, hat Karl Mayer (1786—1869) in zahllosen Landschaftsbildchen epigrammatisch-lyrisch ausgesprochen. Wenn wir diesen Schwaben noch die bekannteren ihrer dichtenden Landsleute anreihen, so haben wir zu nennen Wilhelm Zimmermann, einen produktiven und frischen Lieder- und Romanzendichter, auch als Historiker namhaft („Geschichte des Bauernkriegs"); dann die fromm rhetorisirenden Theologen A. Knapp und K. Grüneisen, den Grafen Alexander von Wirtemberg, den zu früh weggerafften Wilhelm Waiblinger (1804—30), der in seinen „Erzählungen aus Griechenland" in Byrons Spuren wandelte und dessen gereifteste Leistungen die „Blüthen der Muse aus Rom" enthalten; ferner Gustav Pfizer (geb. 1807), als Uebersetzer und Kritiker vielfach thätig, als Dichter zuerst an Schiller angelehnt, später eigene Bahnen versuchend; Eduard Mörike (1804—75), ein unmittelbares, auf sich selbst gestelltes, echtlyrisches Talent, gedankenreich, liebenswürdigen Humors, straff, sauber und zierlich in der Form, von Uhlands Einfluß kaum gestreift, in seinen „Gedichten" (4. Aufl. 1867) wirklicher Originalpoet, auch im Idyll („Fischer Martin") und in der Novelle („Maler Nolten") mit Erfolg aufgetreten; weiterhin die beiden be-

[1]) Vergl. Kerners Gedichte „Die schwäbischen Sänger" und „Die schwäbische Dichterschule."

gabten Novelliſten Wilhelm Hauff (1802—27, „Memoiren des Satans" — „Lichtenſtein"; Sämmtl. Werke, 5 Bde. 1840) und Hermann Kurz (ſt. 1873, „Schillers Heimatjahre" — Der „Sonnenwirth"). Geſ. Werke, 10 Bde. 1874); endlich Ludwig Seeger, (ſt. 1867), der von der Naturbetrachtung zur politiſchen Lyrik überging („Der Sohn der Zeit"), bedeutender als Ueberſetzungskünſtler denn als Dichter [2]), und J. G. Fiſcher (geb. 1820), deſſen „Gedichte" (2. Aufl. 1858) und „Neue Gedichte" (1865) die Töne und Weiſen ſchwäbiſcher Natur und Art mit ſelbſtſtändiger Geſtaltungskraft zuſammenfaſſen und der auch im hiſtoriſchen Drama nicht ohne Glück ſich verſucht hat („Saul", Friedrich II.", „Florian Geier", „Kaiſer Maximilian von Mexiko"). Dankbar zu nennen iſt an dieſer Stelle noch ein Schwabe, Max Schneckenburger (ſt. 1843), welcher im Jahre 1840 „Die Wacht am Rhein" gedichtet hat, jenes friſche Lied, welches im glorreichen Kriege von 1870—71 der Marſch- und Schlachtgeſang der deutſchen Heerſcharen wurde und unter deſſen Klängen ſo viel Heldenarbeit gethan worden iſt.

Blicken wir in andern deutſchen Ländern nach Dichtern aus, welche mehr oder weniger feſt auf der Romantik fußten, ſo finden wir in Oeſtreich J. Ch. von Zedlitz (1790—1862), dem einzelne Gedichte, wie „Die nächtliche Heerſchau", und die ſchön geformte Canzone „Todtenkränze" einen Ruf verſchafften, welchen das waldeinſamkeitlich-romantiſche „Waldfräulein" nicht erhöhte, ſo wenig als dies ſeine Dramen zu thun vermochten; dann die Balladen- und Romanzendichter K. E. Ebert [2]), L. A. Frankl, J. G. Seidl, J. N. Vogl und den phantaſiereichen E. Duller; in der Schweiz J. A. Henne, A. E. Fröhlich (meiſterhaft in der Fabel und im Schlachtgemälde [3]), K. R. Tanner und S. Tobler, wozu noch die in der Schweiz

[1]) Doch hat er ſich in ſeinem „Liederbuch" (2. Aufl. 1863) immerhin als ſolchen erwieſen mittels ſeiner plaſtiſch-anſchaulichen Bilder aus den ſchweizeriſchen Alpen und mehr noch mittels ſeines herrlichen Liedes „Frage mich nicht!" Ueber Hermann Kurz vgl. meinen alſo betitelten Eſſay in meinem Skizzenbuch „Vom Zürichberg" (1881), S. 198 fg.

[2]) Karl Egon Ebert (geb. 1804) muß in erſter Linie mitgenannt werden, wenn von Dichtern die Rede, welche in öſtreichiſchen Landen deutſche Kultur gepflegt und das Banner deutſcher Poeſie aufrecht erhalten haben. Eberts „Poetiſche Werke" (7 Bde. 1877) bezeugen eine vielſeitige Thätigkeit, deren ſchwächſte Seite die dramatiſche war. Die ſtärkſte iſt die epiſche geweſen. In Verſen zu erzählen, das war das eigenſte Talent und die liebſte Arbeit des Dichters. Eine große Anzahl von zum Theil trefflichen Balladen und Romanzen, ſodann ein epiſches Idyll, „Das Kloſter", und die beiden Heldengedichte „Wlaſta" und „Eine Magyarenfrau" waren geſunde Früchte dieſer Arbeit.

[3]) Abraham Emanuel Fröhlich hat in ſeiner beſten Zeit (anfangs der 1830ger Jahre) etwas ſehr Eigenartiges und Geiſtvolles gedichtet, ſeine „Hundert neue Fabeln" (1832), in ihrer urſprünglichen Geſtalt, wohlverſtanden! Denn ſpäter hat er dieſe ebenſo ſinnreichen und witzigen als anmuthigen Dichtungen bedenklich verballhornt. Dem Gemälde, welches Fröhlich in ſeinem „Zwingli" von der Schlacht bei Marignano (1515) entworfen und ausgeführt hat, iſt nur weniges dieſer Art an die Seite zu ſtellen.

ansäßigen beiden Deutschen, der sinnige und formschöne Lyriker W. Wackernagel und der gehaltvolle Epiker L. Ettmüller kamen. Am Rhein hinab sodann E. v. Schenk, W. Smets, Ch. J. Matzerath, Wolfgang Müller (ges. Gedichte unter dem Titel „Dichtungen eines rheinischen Poeten", 1871), E. Rittershaus (Gedichte, 4. Aufl. 1872), A. Kaufmann, Karl Joseph Simrock (1802—76), der unermüdliche Erforscher, Erklärer und Erneuer des vaterländischen Alterthums und der dichterischen Hinterlassenschaft desselben, ein Mann, dem insbesondere für seine treffliche Wiederdichtung der deutschen Heldensage („Das Heldenbuch", 6 Bde. 1843 fg.) wärmster Dank gebührt, und Gottfried Kinkel (geb. 1815), welcher im besten Stil der Romantik die anmuthige poetische Erzählung „Otto der Schütz" gedichtet, schwere Prüfungen in seinen „Gedichten" (2 Bde.) zu stimmungsvollen Liedern ausgeprägt und in Gemeinschaft mit seiner heldischen und hochbegabten Frau Johanna gehaltreiche „Erzählungen" geschrieben hat. Ueber den Oberrhein hinüberblickend dürfen wir eine Ehrenmeldung nicht unterlassen für die Brüder Adolf und August Stöber, des wackeren Ehrenfried Stöber treffliche Söhne, welche ihre Lieder und Romanzen der Verwelschung ihres elsässischen Heimatlandes als tüchtige deutsche Proteste entgegenstellten. Am Rheine lebte auch Karl Immermann (1796—1840), welcher unter den Epigonen der Romantik die hervorragendste Stelle einnimmt. Obgleich seine dichterische Ader sehr spröde und brüchig war, hat Immermann dennoch eine große Fruchtbarkeit entfaltet. Ueber den romantischen Zauberkreis vermochte er indessen nie hinauszukommen und seine schriftstellerische Thätigkeit bewegte sich daher im Zirkel. Er begann mit romantischen Tragödien („Ronceval", „Edwin", „Cardenio und Celinde" u. a.) und Komödien („Die Prinzen von Syrakus", „Das Auge der Liebe"), wo die Nachahmung Shakspeare's unangenehm polternd auftrat. Auch seine historischen Dramen „Kaiser Friedrich" und „Das Trauerspiel in Tirol" gewährten keine volle Befriedigung und sind so bedenklich romantisch, daß Platen zu seinem Spott über diese Romantik wohlberechtigt war. Immermann schrieb gegen ihn den „im Irrgarten der Metrik umhertaumelnden Kavalier" und das scherzhafte Heldengedicht „Tulifäntchen". Dann dichtete er die Trilogie „Alexis", welche viel Treffliches, ja Großes enthält, aber doch zu sehr episch ausschweift, und die dramatische Mythe „Merlin" (1832), welche viel zu viel romantische Nebelei und Allegorik und doch zu wenig Reinmenschliches aufweis't, als daß man sie, wie man gethan, den zweiten Faust nennen dürfte. Das „Vorspiel" zum Merlin gehört jedoch unstreitig mit zu dem Großartigsten, was je gedacht und gedichtet worden. Auf diesem Vorspiel zum Merlin und auf dem ebenbürtigen „Nachspiel" zum Alexis („Eudoxia") beruhen Immermanns höchste Ansprüche auf bleibenden Ruhm. Nachdem er seine gallige Verstimmung an der Zeit und an den Zeitgenossen in seinem

L. Storch („Der Freiknecht" u. a. m.), A. v. Bronikowsky („Hippolyt Boratynski" u. a. m.), Wilibald Alexis (Häring, 1798—1871) „Walladmor" — „Cabanis" — „Der Roland von Berlin" — „Der falsche Waldemar" — „Die Hosen des Herrn v. Bredow" — „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht" u. a. m.), Heinrich König („Die hohe Braut" — „Die Waldenser" — „William Shakspeare" — „Die Klubbisten v. Mainz" u. a. m.), Theodor Mügge („Der Marquis" — „Die Vendéerin" — „Toussaint" — „Afraja" — „Erich Randal" u. a. m.), E. Duller („Kronen und Ketten" — „Kaiser und Papst" u. a. m.), L. Rellstab („Das Jahr 1812"), L. Bechstein („Das tolle Jahr" — „Grumbach" u. a. m.), Auguste von Paalzow („Godwie Castle" — „Saint-Roche" — „Thomas Thyrnau" — „Jakob van der Nees") und Levin Schücking, welchen man mit Fug den Walter Scott Westfalens genannt hat, weil seine zahlreichen Erzählungen (von dem Roman „Die Ritterbürtigen" an bis herab zu den Romanen „Die Herberge der Gerechtigkeit" und „Das Recht des Lebenden") vorzugsweise auf der „rothen Erde" spielen. Schücking hat mit dem feinen Gefühl und Takt eines rechten Poeten der historischen Romandichtung dadurch ein neues und fruchtbares Element zugeführt, daß er ohne alle Tendenzmacherei die Ereignisse und Stimmungen der Vergangenheit mit denen der Gegenwart so in Beziehung zu setzen verstand, daß jene einen Spiegel für diese abgeben konnten. Die fruchtbare Erzählerin Karoline Pichler (1769—1843) hat sich ebenfalls in der historischen Novelle versucht, deren Blumenhagen und Tromlitz, später Bernd von Guseck und Robert Heller unzählige geliefert haben. Auch die Novellistik K. Friedrichs von Rumohr und Eduards von Bülow, wie die Reisebildnerei des berühmten Weltfahrers Fürst Hermann von Pückler-Muskau, der unsere Reiseliteratur wesentlich bereicherte („Briefe eines Verstorbenen" u. a. m.), wurzelten in der Romantik. Antiromantisch dagegen war der treffliche Franz von Gaudy (1800—40), Sämmtl. Werke, 24 Bdch. 1844 fg.), der uns humoristische Lieder gesungen, die denen Bérangers nahetreten, und uns in seinen Novellen und Reiseskizzen das italische Volksleben ebenso anschaulich als ergötzlich geschildert hat. Im Vorschritte von der historischen Romantik zur socialen Novellistik, den auch Spindler, Alexis-Häring, König und Emerentius Scävola (von der Heyden), in dessen Romanen eine sinnlich-glühende Phantasie arbeitete, mitgemacht haben, stellten uns diese Konflikte dar vom leichtlebig-humoristischen Standpunkt aus Karl von Holtei (auch als Lyriker und Liederspieledichter bekannt), vom künstlerisch unbefangenen Reinhold Köstlin, vom komischen E. Boas, vom realistischen F. Hackländer, den man mit zweifelhaftem Recht den deutschen Voz genannt hat, vom aristokratischen A. F. v. Heyden, der überfruchtbare Salonsnovellist Alexander von Sternberg und die mecklenburgische,

in ihren alten Tagen gerade so „immens“ fromm gewordene, wie früher „immens“ emancipirt gewesene Vollblutaristokratin Gräfin Ida von Hahn-Hahn (1805—80), sowie Thereſe von Bacheracht und Ida von Düringsfeld, welchen Frauen übrigens hübſche Talente nicht abgeſprochen werden ſollen; vom freiſinnigen und demokratiſchen L. Starklof, Ernſt Willkomm, Adolf Stahr (auch als Kritiker und Reiſeautor ausgezeichnet), Fanny Lewald, welche in ihrer „Diogena“ die Hahn-Hahn ſo köſtlich perſiflirte, Klenke, Otto Müller („Charlotte Ackermann“ — Geſ. Werke 1873) und der reichbegabte Max Waldau (Spiller von Hauenſchild, „Nach der Natur“ — „Aus der Junkerwelt“ — „Kordula“). Bezaubernd friſcher Naturſinn und feine Pſychologie zeichnen die Novellen von Adalbert Stifter (1806—68) aus („Studien“, Geſammtausgabe in 3 Bdn. 1857 — „Bunte Steine“ — „Der Nachſommer“). Da wir uns ſchon in die Gegenwart haben fortreißen laſſen, ſo ſei hier gerade auch noch der deutſchen Dichterinnen gedacht, welche, wie früher die Erzählerinnen Johanna Schopenhauer, Helmine von Chezy, Henriette Hanke und Amalie Schoppe, in der jüngſten Vergangenheit ſich einen Namen gemacht haben. Es ſind Agnes Franz, Henriette Ottenheimer, Adelheid von Stolterfoth, Luiſe von Plönnies, Emma von Niendorf, Betty Paoli (Glück), Eliſabeth Kulmann und Dilia Helena. Alle dieſe ihre Schweſtern im Apoll läſſt weit hinter ſich zurück Annette von Droſte-Hülshoff (1797—1848), in welcher wir ohne Frage die genialſte und originalſte deutſche Dichterin anzuerkennen haben. Nicht daß ſie eine neue Ader in unſerer Poeſie geöffnet hätte — das wird einer Frau überhaupt ſchwerlich jemals gelingen — aber ſie hat die gegebenen Stoffe und vorhandenen Anſchauungen mit ſo eigenthümlicher Kühnheit ergriffen und mit ſo ſelbſtſtändiger Kraft geſtaltet wie keine zweite Poetin. Groß iſt ſie namentlich in der Schilderei des Haidelebens ihrer weſtfäliſchen Heimat, originell als Balladendichterin, voll Phantaſie und Geſtaltungsmacht in der poetiſchen Erzählung („Der Spiritus familiaris des Roßtäuſchers“ — „Das Hoſpiz“ — „Des Arztes Vermächtniß“ — „Die Schlacht im Loener Bruch“). In dieſer gebührt ihr geradezu der beſte Preis, welcher bislang in Deutſchland gewonnen worden [1]). Gleich ihr gingen von romantiſchen Vorſtellungen aus die Lyriker und Romanzendichter F. W. Rogge [2]), H. Stieglitz, K. F. Dräxler,

[1]) Gedichte 1844. Sämmtliche Schriften, herausgegeben von L. Schücking, 3 Bde. 1879. Annette von Droſte, ein Lebensbild von L. Schücking, 1862. Die deutſche Dichterin (A. v. D.), von J. Scherr („Blätter im Winde“ 1875, S. 427 fg.).

[2]) Welcher weder als Lyriker noch als Dramatiker den Erfolg hatte und die Anerkennung fand, den und die er um des reichen Gedankengehalts und der Formſchönheit ſeiner Dichtungen willen vollauf verdient hätte. Am bekannteſten iſt ſein großes und edles Gedicht „Aus der Weſtminſter-Abtei“ geworden (5. Aufl. 1880). Rogge's Selbſtbiographie („Ein

A. Kahlert, A. Peters, L. Giesebrecht, A. Böttger, Ph. E. Nathusius, Uffo Horn, G. Pfarrius, O. F. Gruppe, A. Bube, F. Kugler, E. Ferrand, B. v. Lepel, J. Hammer, J. Sturm, Th. Fontane[1]), G. Scherer, A. Träger, welcher letztgenannte Poet jedoch Anregung und Stimmung zu seinen besten Liedern aus den Gedanken und Ereignissen schöpfte, die nach der traurigen Rückwärtsereiperiode der 50ger Jahre die Wiederherstellung Deutschlands herbeigeführt haben. Ausgezeichnet im schalkhaft volksmäßigen Lied ist Robert Reinick und im humoristischen Schwank und Märchen August Kopisch. Die schwankhaften Gedichte im pfälzer Dialekt von Franz von Kobell sind allerliebst, im Klaus Groth („Quickborn") hat das plattdeutsche Idiom seinen Hebel, in Franz Stelzhamer hat der niederösterreichische, in Ludwig Schandein der westriche, in Adolf Grimminger der schwäbische, in Karl Stieler der oberbairische Dialekt mundartliche Dichter von erfreulichen Gaben gefunden. Der letztgenannte hat neben seinen oberbairischen Gedichten („Weil's mi freut", „Habt's a Schneid!", „Um Sunnawend'") auch hochdeutsche („Hochland-Lieder") geschrieben, die ihm sehr zur Ehre gereichen.

Die Periode der Romantik war auch an Anregungen für die Geschichtschreibung höchst fruchtbar, indem sie durch ihre mittelalterlichen und patriotischen Tendenzen zur Erforschung und Kritik der vaterländischen Alterthümer aufmunterte, von wo sich die Forschung auf immer weitere Kreise ausdehnte. Als der Schöpfer des historischen Kunststils kann Johann von Müller (1752—1809) betrachtet werden, ein sehr zweideutiger Charakter, aber ein Historiker, der in seinen berühmten „Geschichten schweizerischer Eidgenossenschaft" (5 Bde. 1786 fg., fortgesetzt von Glutz-Blotzheim und von Hottinger) und in seinen „Geschichten der europäischen Menschheit (24 Bücher) für die Universal- und Specialhistorik epochemachende Werke geliefert hat, deren kultur- und literargeschichtliche Bedeutung weder durch die Erinnerung an ihres Verfassers Charakterlosigkeit noch durch die Thatsache, daß gar vieles darin vor der inzwischen vorgeschrittenen Geschichtewissenschaft nicht mehr bestehen kann, verkleinert werden darf. Für die Universalgeschichte waren neben Müller und Spittler und weiterhin bis auf unsere Tage herab thätig H. L. Heeren (1760—1841), „Ideen über die Politik, den Verkehr und den Handel der alten Welt"), H. K. L. Pölitz (1772—1838), J. F. L. Wachler (1767—1838), J. F. B. Schneller

seltenes Leben", 1877) verdient Berücksichtigung als ein ganz eigenthümlicher, obzwar nicht sehr erquicklicher Beitrag zur deutschen Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts.

[1]) Einer unserer vorzüglichsten Balladen- und Romanzensänger („Gedichte", „Balladen"), auch als Erzähler beliebt, sowie verdienstvoll durch seine ethnographischen und kulturgeschichtlichen Schildereien („Wanderungen durch die Mark Brandenburg"), sowie durch seine Bücher über die Kriege von 1864, 1866 und 1870—71.

(1777—1833), K. W. v. Rotteck (1775—1840), dessen „Weltgeschichte“ lange Zeit das Orakel des konstitutionellen Philisters gewesen ist; ferner K. F. Becker (1777—1806), dessen „Weltgeschichte“ nach vielfältigen Erweiterungen 1867 in 18 Bänden und in trefflicher Neubearbeitung durch den vielseitig und erfolgreich thätigen Adolf Schmidt („Zeitgenössische Geschichten“, u. a. m.) zum achtenmal aufgelegt worden; endlich Georg Weber, dessen „Weltgeschichte“ (14 Bde.) das besondere Verdienst hat, in sehr umfassender Weise die Ergebnisse kulturgeschichtlicher Forschung universalhistorisch für weitere Kreise nutzbar zu machen. — Für die Geschichte Roms nicht nur, sondern auch für die Historik als solche markirte die „Römische Geschichte“ von B. G. Niebuhr (1776—1831) einen bedeutsamen Wendepunkt. In diesem Werke wurde zum erstenmal in großartiger Weise eine von allen Voraussetzungen und Ueberlieferungen emancipirte philologisch-historische Kritik an einem großen Stoffe geübt und der riesenhafte Versuch unternommen, auf der Trümmerstätte von alledem, was bis dahin der Autorität des Livius zufolge für römische Geschichte gegolten hatte, einen neuen, einen wirklich historischen Bau aufzuführen. Niebuhrs Gelehrsamkeit und Scharfblick, sowie die Gedrungenheit und Kraft seines Stils bedürfen keiner Lobpreisung; aber hervorwagen muß sich die Frage, ob die souveräne Kritik, wie sie von Niebuhr und seinen Schülern gehandhabt worden, nicht mitunter, häufig sogar allzu souverän und absolut sich gebärdet habe, ob sie in Folge dessen nicht dann und wann kaum weniger grillenhaft und willkürlich dreingefahren und verfahren sei als die alte gute Kinderamme Tradition. Und auch dieses muß einem unbefangenen und unabhängigen Urtheiler sehr bedenklich vorkommen, daß der Meister der kritisch-historischen Schule aus seinen Studien und Arbeiten schließlich keinen anderen Endgewinnst zog als jene vollendete Angstmaierei, womit er in der Vorrede zur 2. Aufl. des 2. Theils seines berühmten Buches am 5. Oktober von 1830 die Julirevolution anheulte, förmlich anheulte, weil dieselbe „Verwilderung, Vernichtung des Wohlstands, der Freiheit, der Bildung und Wissenschaft“ herbeiführen würde. Wozu soll denn überhaupt die Geschichte gut sein, wenn die Geschichtschreiber selbst so wenig aus ihr lernen? Endlich macht sich schon an Niebuhr selbst, noch viel mehr aber an vielen seiner Schüler jener gelehrte Dünkel, jener gefrorene Magisterhochmuth, welcher zu den schlimmsten deutschen Nationallastern gehört, widerwärtig bemerkbar. Solche Magister, deren ganzes Wissen zudem, bei Lichte betrachtet, sehr oft nur aus kläglichem Quisquilienkram besteht, dünken sich heilige Gefäße aller Weisheit und sie haben auf die Geschicke unseres Landes nur allzu häufig einen unheilsamen Einfluß üben können, weil die guten Deutschen vor der Pedanterei, falls sie mit der gehörig-hochnäsigen Unverschämtheit auftritt, einen unsinnigen Respekt haben.

Wie wohlthuend ist es, von derartigen Karikaturen von Historikern weg und auf einen Mann und Geschichtschreiber wie F. C. Schlosser (1776—1861) hinüber zu blicken! Das war so ein Kernmensch, wie sie Deutschland doch nie ganz gefehlt haben. Wenn mehrere von seinen Werken („Abälard und Dulcin", „Leben des Theodor de Beza", „Geschichte der bilderstürmenden Kaiser" — „Universalhistorische Uebersicht der Geschichte der alten Welt und ihrer Kultur") mehr nur für den Kreis der Fachgenossen bestimmt waren, so hat er dagegen mit seinem achtbändigen, wiederholt umgearbeiteten Hauptbuch, mit der „Geschichte des 18. Jahrhunderts und des 19. bis zum Sturze Napoleons" (8 Bde.) eine weitgreifende Wirkung im Auge gehabt und erreicht. Viel weniger, sehr viel weniger ist dies mit seiner unter G. L. Kriegks Mitarbeit verfassten „Weltgeschichte" der Fall gewesen. Schlossers substanzielle und formelle Mängel lassen sich nicht verhehlen. Erstere bestehen darin, daß er es mit den Thatsachen häufig nicht kritisch-genau genug nahm, ja sogar, eines Besseren belehrt, aus purem Eigensinn am Irrthümlichen festhielt; letztere entspringen aus seiner nachlässigen, von Wiederholungen wimmelnden Darstellungsweise. Schlossers Stil ist eigentlich gar kein Buchstil, sondern nur ein bequem daherschlendernder, ohne Umstände da- und dorthin greifender mündlicher Vortrag. Allein diese Gebrechen von Schlossers Büchern werden reichlich aufgewogen durch die sittliche Energie, welche in und aus denselben athmet. Man fühlt, daß diese Werke von einem hochsinnigen Charakter getragen und durchdrungen sind. Ihre Mannhaftigkeit zieht Männer an, wie der Magnet das Eisen. Streng geschichtewissenschaftlich angesehen, beruht der Werth der schlosser'schen Historik auf ihrer Hervorkehrung der kulturgeschichtlichen Seite der Ereignisse. Das sichert ihr eine dauernde Nachwirkung [1]). Unter den Schülern Schlossers behauptet den ersten Rang G. G. Gervinus (1805—71), dessen „Geschichte des 19. Jahrhunderts"(8 Bde.) mit dem sittlichen Ernste des Meisters eine kritischere Sichtung der Quellen, einen umfassenderen Blick, eine bessere Gruppirung des Stoffes und einen kunstgemäßeren Stil verbindet, leider aber zuweilen ganz unerträglich in die Breite geht. Gervinus kann auch den Ehrenplatz an der Spitze unserer Literarhistoriker ansprechen. Seine „Geschichte der deutschen Dichtung" (5 Bde.) hat, begründeter Ausstellungen ungeachtet, klassische Geltung. Dagegen ist sein „Shakspeare" in viel höherem Grade ein Werk überstiegener Bewunderung, ja Vergötzung, als einer gesunden und maßvollen ästhetischen Kritik. Zur schlosser'schen Schule darf auch gezählt werden L. Häusser (st. 1867), dessen „Deutsche Geschichte vom Tode Friedrichs des Großen bis zur Gründung des deutschen Bundes" (4 Bde.) mit zu den besseren Leistungen unserer Geschichtschreibung zu

[1]) Vgl. G. Weber: F. Ch. Schlosser, der Historiker, 1876.

ſtellen iſt. Wie weit es aber der Profeſſorendünkel in der Verleugnung aller Gerechtigkeit und Humanität zu bringen vermag, zeigen in widerlicher Weiſe Häuſſers „Denkwürdigkeiten zur Geſchichte der badiſchen Revolution", worin ſich die gemeine Schadenfreude über die Standrechtsmorde von Mannheim, Raſtadt und Freiburg nur leicht verbirgt. Häuſſers hinterlaſſene „Vorleſungen über die Geſchichte der franzöſiſchen Revolution" endlich ſind nur erwähnenswerth, weil ſie einen neuen Beweis liefern, wie das doktrinäre Magiſterthum ganz und gar unfähig ſei, den Männern jener großen und nothwendigen Bewegung gerecht zu werden. Dieſe deutſchen Katheder-linge hätten natürlich alles unendlich viel klüger und beſſer gemacht, ſie, die doch wohl einige Beſcheidenheit anzuthun Urſache gehabt, falls ſie ſich erinnern wollten, was ſie für große Dinge zuwegegebracht, als ſie, 118 Profeſſoren ſtark, i. J. 1848 in der Paulskirche ihre Reden redeten oder auch ſchwiegen . . . .

Der deutſchen National- und Stämme-Geſchichte iſt im 19. Jahrhundert mit ſteigendem Erfolge viel Eifer und Arbeit zugewendet worden, ſeitdem Heinrich Luden (1780—1847) auf zum Theil noch unſicheren Grundlagen es unternommen hatte, eine „Allgemeine Geſchichte der Deutſchen" (12 Bde.) zu ſchreiben. Eins der wichtigſten und anziehendſten Kapitel derſelben, die Stauferzeit, behandelte Friedrich von Raumer (1781—1873) in ſeiner mit Recht zu einem beliebten Nationalgeſchichtebuch gewordenen „Geſchichte der Hohenſtaufen" (6 Bde.). Derſelbe lieferte auch eine „Geſchichte Europa's ſeit dem Ende des 15. Jahrhunderts" (8 Bde.) und hat außerdem die hiſtoriſchen Studien noch mannigfach gefördert („Vorleſungen über die alte Geſchichte", Herausgabe des „Hiſtoriſchen Taſchenbuchs", deſſen ſtattliche Bänderreihe einen großen Reichthum trefflicher Abhandlungen enthält). Ein feſtes und breites Fundament für einen gediegenen und gedeihlichen Auf- und Ausbau der vaterländiſchen Geſchichte wurde gelegt durch die auf des Freiherrn vom Stein Anregung unternommene und unter der Oberleitung von G. H. Pertz (geb. 1795) rüſtig geförderte Quellenſchriftenſammlung: — »Monumenta Germaniae historica« (1835 fg.), welchem großartigen Unternehmen ein zweites, ebenfalls von Pertz, (in Verbindung mit Grimm, Lachmann, Ranke und Ritter) geleitetes: — „Die Geſchichtſchreiber der deutſchen Vorzeit in deutſcher Bearbeitung" (1849 fg.) ebenbürtig zur Seite trat. Pertz hat auch das „Leben des Freiherrn vom Stein" (6 Bde.) verfaſſt und demſelben ein „Leben Gneiſenau's" (Bd. 1—3) folgen laſſen; allein dieſe Bücher, um der Fülle des in ihnen enthaltenen Materials willen höchſt verdienſtlich, verrathen durch ihre ſammelſuriſche Form nur allzu ſehr, daß man ein großer Quellenforſcher und doch kein Geſchichtſchreiber ſein könne. Die biographiſche Kunſt iſt überhaupt in Deutſchland noch nicht zu voller Blüthe gelangt. Zu ihren beſſeren Leiſtungen gehören die gediegenen Bücher von

J. D. E. Preuß (st. 1868) über Friedrich den Großen und die in sauberster Porzellanmalereimanier ausgeführten „Biographischen Denkmale" von K. A. Varnhagen von Ense (1785—1858), welcher Stilkünstler durch seine sehr geheimeräthlichvornehmthuenden „Denkwürdigkeiten und vermischte Schriften" (9 Bde.) früher den Herren Diplomaten und durch seine hinterlassenen „Tagebücher" (10 Bde.) später den Bürgern Demokraten so viele Freude gemacht hat. Zu dem vorhin über die Quellensammlungen zur deutschen Geschichte Bemerkten sei nachholend noch hinzugefügt, daß W. Wattenbach die „Geschichtequellen Deutschlands im Mittelalter" einer meisterlichen Untersuchung und Erörterung unterzog (1858). Die gediegene, von unermüdlichem Forschungseifer zeugende, aber zu breit angelegte „Deutsche Verfassungsgeschichte" von G. Waitz blieb unvollendet. Eine ganze Reihe von Historikern sodann hat in den letzten 4 Jahrzehnten Absehen und Bemühung auf die Erforschung und Behandlung der deutschen National- und Specialgeschichte gerichtet. So Joseph v. Hormayr (1781—1848), dessen Hauptverdienst auf der Herausgabe der „Lebensbilder aus dem Befreiungskriege" beruht, J. K. Pfister, D. Ch. v. Rommel, G. A. H. Stenzel, Ch. F. Stälin (st. 1873, „Wirtembergische Geschichte"). J. G. A. Wirth, K. W. Böttiger, J. Voigt, Adolf Menzel, W. Menzel, K. Hagen, H. Wuttke, J. W. Barthold (auch als Kulturhistoriker ausgezeichnet), A. Gförer, J. G. Droysen, welcher eine vorzügliche Biographie des Feldmarschalls York schrieb und mittels seiner „Geschichte der preußischen Politik" in urgründlicher Weise zu beweisen unternahm, daß Deutschland in Preußen aufgehen müßte, — E. F. Souchay („Geschichte der deutschen Monarchie"), S. Sugenheim („Geschichte des deutschen Volkes und seiner Kultur") und W. Giesebrecht, dessen „Geschichte der deutschen Kaiserzeit" (2. A. 1860, 5 Bde.) als ein wirklich „grundlegendes" Werk bezeichnet werden muß. Zugleich liefert es den schönen Beweis, daß man auch in Deutschland endlich zu der Einsicht gelangte, ein Geschichtebuch müßte nicht die absolute Langweiligkeit zur Voraussetzung haben, um wissenschaftlich und gründlich sein zu können.

Und nicht allein nach der nationalen Seite hin war der Aufschwung der deutschen Historik ein großartiger. Die universelle Empfänglichkeit und das weltweite Anschauungs- und Aneignungsvermögen unserer Nationalität manifestirte sich auch auf diesem Gebiete in erfolgreicher Weise, indem es unsere Literatur mit Geschichtewerken bereicherte, auf welche sie stolz sein darf. Für das an die Namen von Heeren und Uckert geknüpfte große Unternehmen der „Geschichte der europäischen Staaten" schrieben ganz vortrefflich F. Ch. Dahlmann (1785—1860) die „Geschichte von Dänemark" — welches Buch seinen Verfasser jedoch weniger berühmt gemacht hat als seine kurzgefassten Darstellungen der englischen und der französischen Revolution — H. Leo die „Geschichte Italiens" (im Mittelalter, woneben die ausgezeichnete

„Geschichte der italischen Städteverfassung" von K. Hegel zu stellen ist), J. M. Lappenberg und R. Pauli die „Geschichte von England", L. Herrmann die „Geschichte Russlands", A. Schmidt die (ältere) „Geschichte Frankreichs", W. Wachsmuth die „Geschichte Frankreichs im Revolutionszeitalter", K. Hillebrand die „Geschichte Frankreichs von 1830—70", H. Schäfer die „Geschichte Spaniens". Dem Heeren- und Uckert'schen Unternehmen schloß sich zur Ergänzung das der „Staatengeschichte der neuesten Zeit" an, für welches A. L. v. Rochau die „Geschichte Frankreichs", H. Reuchlin die Italiens, A. Springer die Oestreichs, R. Pauli die Englands, H. Baumgarten die Spaniens, Th. v. Bernhardi, welcher früher das hochwichtige kriegsgeschichtliche Werk „Denkwürdigkeiten des russischen Generals Toll" veröffentlicht hatte, die Russlands und H. von Treitschke, der beliebte Essayist („Historische und politische Aufsätze"), die Deutschlands im 19. Jahrhundert verfasste. Das letztgenannte Buch (1879 fg.), mit viel rhetorischem Schmuck angethan, ist freilich nicht so fast eine „deutsche" Geschichte als vielmehr eine mit Beiseitestellung geschichtlicher Gerechtigkeit und gleichen Maßes zugeschnittene, hochgradig borussomanische Vergötterung des Hauses Hohenzollern, dessen Mängel, Fehlgriffe und Verschuldungen der Verfasser hinter den von ihm aufgewirbelten Weihrauchswolken zu verbergen sich bemühte. Sehr gelegen erschien zugleich mit dem ersten Bande dieses Buches, welches wie ein 790 Seiten langer Bückling vor dem Gegenstande der fanatischen Bewunderung des Verfassers aussah, das Buch „Oestreich und Preußen im Befreiungskriege" von W. Oncken, denn hier, in diesem gediegenen, aktenmäßigen Werke war ein Gegengift für jene Einseitigkeit gegeben. Unter Onckens Leitung ist auch ein geschichtliches Unternehmen ins Leben getreten, welches sich den beiden vorhin erwähnten als drittes anreiht; nämlich eine „Allgemeine Geschichte in Einzeldarstellungen", von welchen etliche recht gelungen (z. B. Peter d. Gr. von A. Brückner und Ludwig d. Vierzehnte von M. Philippson), andere dagegen freilich recht schulstaubtrocken und langweilig sind. Von Specialwerken älteren oder jüngeren Datums mögen noch mit Auszeichnung, theilweise mit höchster, genannt werden: Die „Geschichte des osmanischen Reiches" von J. v. Hammer-Purgstall, die „Geschichte der Kreuzzüge" von F. Wilken, die „Geschichte Morea's, während des Mittelalters" von J. Ph. Fallmerayer, dem vielbegabten und vielbefeindeten „Fragmentisten" (Fragmente aus dem Orient), welcher so hell in die Zukunft schaute; weiter die „Geschichte des Volkes Israel" von G. H. A. Ewald, die „Geschichte der hellenischen Stämme" von O. Müller, die „Geschichte des Demosthenes" von A. Schäfer (welcher auch eine gute „Geschichte des siebenjährigen Krieges" lieferte), die höchst verdienstliche Geschichte des Alterthums" von M. Duncker, die geistvolle, mit geradezu genialischer Stoffbeherrschung

geschriebene „Römische Geschichte" von Th. Mommsen, die vortreffliche „Griechische Geschichte" von E. Curtius, die „Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter" von F. Gregorovius, die „Geschichte der Stadt Rom" von A. v. Reumont, die „Geschichte des englischen Reiches in Asien" und die „Geschichte der Vereinigten Staaten von N.A." von K. F. Neumann, die „Geschichte der Jakobäa von Baiern" von F. Löher (auch ein Meisterschilderer von Land und Leuten: „Griechische Inselfahrten", „Ungarn" u. a.), die „Geschichte der socialen Bewegung in Frankreich" von L. Stein, die „Geschichte des deutschen Volkes seit dem Ausgang des M.A." von J. Janssen (vom katholischen Standpunkt aus, aber kenntnißreich und gut geschrieben), die Geschichte Kaiser Friedrichs I." von H. Prutz, die (unvollendete) älteste „Oestreichische Geschichte" von M. Büdinger, die „Geschichte Tilly's" von O. Klopp, die „Geschichte Maria Theresia's" von A. v. Arneth (eine Leistung ersten Ranges), die „Geschichte der Revolutionszeit 1789—95" von H. v. Sybel, welcher es sich zur Hauptaufgabe gemacht hat, die diplomatischen Fäden zu entwirren und klarzulegen, welche zwischen dem Revolutionskrater in Paris und den europäischen Kabinetten hin- und herliefen.

Sybel, welcher sich zuerst durch eine tüchtige „Geschichte des ersten Kreuzzugs" einen Ruf gemacht, verehrte als seinen Lehrer Leopold Ranke (geb. 1795), welcher als Geschichtschreiber und als anerkannter Meister einer zahlreichen, weitverbreiteten und einflußreichen Schule ohne Frage eine Stellung gewonnen hat, wie sie vor ihm in Deutschland kein Historiker besaß. Er ist der Gründer der „diplomatischen" Historik, für welche er mit ebenso viel Fleiß als Erfolg in einer langen Reihe von Werken Propaganda gemacht hat: — „Geschichte der romanischen und germanischen Völker" — „Fürsten und Völker von Südeuropa im 16. und 17. Jahrhundert" — „Die römischen Päpste" — „Die serbische Revolution" — „Die Verschwörung gegen Venedig im Jahre 1618" — „Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation" — „Französische Geschichte im 16. und 17. Jahrhundert" — „Englische Geschichte im 16. und 17. Jahrhundert" — „Preußische Geschichte" — „Geschichte Wallensteins" — „Die deutschen Mächte und der Fürstenbund" — „Die Ursachen des siebenjährigen Krieges" — „Weltgeschichte" — „Sämmtliche Werke" (1867 fg.). Daß Ranke um die Geschichtewissenschaft sich hochverdient gemacht hat, untersteht gar keinem Zweifel. Ein Kenner der europäischen Archive, wie ein zweiter wohl kaum jemals existirte, hat er mit der Ausbeute seiner Forschungen das geschichtliche Material ganz wesentlich bereichert. Seine Belesenheit ist staunenswerth. Mittels seiner Quellenkunde und Quellenkritik hat er nicht nur einzelne Gestalten und Ereignisse, sondern auch ganze Perioden der mittelalterlichen und modernen Geschichte in eine neue und richtigere Beleuchtung gerückt. Sein bevorzugtes Werkzeug war die diplomatische Korrespondenz und er verdankte dem feinen Spürsinn, womit er die wirrverschlungenen

Fäden der diplomatiſchen Berichterſtattung zu verfolgen wußte, viele ſeiner ſchönſten Erfolge. Aber gerade hier liegt hart neben der größten Stärke Ranke's ſeine leidigſte Schwäche. Er kommt aus dem diplomatiſchen Geſichts- und aus dem höfiſchen Zauberkreiſe gar nicht heraus. Die Weltgeſchichte ſpielt bei ihm nur, ſchlechterdings nur in Fürſtenkabinetten, Miniſterkanzleien und Diplomatenmappen. Das geheimräthliche Hinwegſehen über die eigentliche Lebensquelle der weltgeſchichtlichen Entwickelung, über die Arbeit, das höfiſch-elegante Nichtbeachten der arbeitenden Klaſſen, das ariſtokräteln-gelehrte Nichtwiſſenwollen vom Volke, dieſes Hinwegſehen, Nichtbeachten und Nichtwiſſenwollen, welches Ranke ſeinen vielgeliebten Diplomaten abgelernt, es hat ſich bitter an ſeiner Geſchichtſchreibung gerächt. Sie hat nur fachmänniſche Bedeutung, keinen ethiſchen und nationalen Werth. Nirgends gibt ſie ein volles und ganzes Gemälde des Weſens und Lebens einer Nation oder einer Epoche. Unvergleichlich meiſterlich, oft nur mittels weniger Striche weiß uns Ranke dieſen Fürſten oder jenen Miniſter zu zeichnen. Es gibt hiſtoriſche Bildniſſe von ihm, die hinſichtlich geiſtreicher Auffaſſung und Feinheit der Farbengebung oder vielmehr der Silberſtiftzeichnung ganz einzig daſtehen. Aber daß Ranke auch nichthöfiſchen Leſern — und wir können doch nicht lauter Hofleute ſein — zumuthet, immer und immer nur in Geſellſchaft von Königen und Königinnen, Maitreſſen, Miniſtern, Diplomaten, Kavalieren, Generalen und allenfalls noch Hofpredigern, Hofprofeſſoren und Hofmalern zu ſein, immer und immer nur in Räumen und Kreiſen, deren dumpfe Luft und uniforme Eleganz nie von einem Hauch und Zug des Volkslebens erfriſcht und belebt werden, das macht die meiſten ſeiner Bücher in die Länge ſo eintönig, bis zur Langweiligkeit eintönig. Immer nur den Hofmann ſprechen zu hören, und wäre er die Blume aller Hofmänner, das iſt mehr als Fleiſch und Blut von denkenden Männern ertragen kann. Die wohlparfümirte Hofſalbe wird über alles und jedes hingeſtrichen, über Luther wie über Cromwell, über die Borgia wie über Katharina von Medici. Die zarte Glattſtreichelung der letztgenannten Figur mit dem Sammethandſchuh ranke'ſcher Hofhiſtorik (in der „Franzöſiſchen Geſchichte") iſt ein ſprechendes Beiſpiel, wie dieſe Hiſtorik mit der Geſchichte umſpringt. Die bluttriefende Dame erſcheint bei ihm als eine höchſt reſpektable Perſon und der ganze Gräuel der Bartholomäusnacht nimmt ſich in ſeiner Darſtellung aus, als wäre etwa von einer vornehmen Jagdpartie die Rede. Weil Ranke den Inhalt der Geſchichte vorwiegend oder ausſchließlich in den höfiſchen und ariſtokratiſchen Kreiſen ſucht, ſo iſt es folgerichtig, daß er zunächſt für *dieſe* Kreiſe Geſchichte ſchreibt, die Geſchichte für den Geſchmack ſolcher Leſer zurechtmacht. Erſtes Geſetz muß hierbei ſein, die „Dehors" zu wahren und alles und jedes, was es auch ſei, mit einer gewiſſen gleichmäßig lächelnden Ruhe vorzubringen. »Pas de zèle!«

Digitized by Google

Romantik gegen die Verfallenheit derselben, eiferte vom deutschthümlichen Standpunkt aus gegen Göthe, während er entgegen der romantischen Tradition Schiller auf den Schild hob, ohne sich jedoch dadurch hindern zu lassen, Tieck für den größten deutschen Dichter zu erklären. Auf der einen Seite von der Romantik so befangen, wie ihn seine poetischen Versuche, die dramatisirten Märchen „Rübezahl" und „Narcissus" zeigen, auf der andern mit der liberalen Partei gegen die politischen Konsequenzen der Romantik sturmlaufend, war sein kritischer Standpunkt von Anfang an ein in sich unhaltbarer. Daß er aber in seinem Jugendfeuer tüchtig in der Literatur aufgeräumt und die Ueberschwemmung derselben durch das Schlechte und Unzulängliche abgedämmt hat, sollte nicht vergessen werden. Ebenso, daß er durch seine „Deutsche Literaturgeschichte" (1827) mit den Anstoß zu einer geistvolleren Behandlung der Literarhistorik gegeben hat. Später gänzlich in die romantische Unfreiheit zurückgefallen, ließ er sich gegenüber der jüngeren Autorengeneration zu Mißgriffen verleiten, die nicht zu entschuldigen sind. Wie richtig er übrigens sah, als er behauptete, unter dem kokett umgeworfenen Karbonarimantel der meisten sogenannten „Jungdeutschen" den hofräthlichen Livreefrack zu erblicken, hat sich später traurig genug bewahrheitet. Ludwig Börne (1784—1837) begann seine Laufbahn als Kritiker in seinen Journalen „Die Zeitschwingen" (1818—1820) und „Die Wage" (1820—1821) und stellte in seinen „Gesammelten Schriften" (1829) seine zerstreuten Aufsätze, humoristischen Novellen, Tagebuchblätter und Aphorismen zusammen. Er schärfte sein kritisches Messer an den Armsäligkeiten des deutschen Theaters, übte es nach und nach an allen Aermlichkeiten des deutschen Lebens, wie er sogar die thurn- und taxis'sche „Postschnecke" nicht zu seciren vergaß, und legte es zuletzt mit unerhörter Kühnheit und Unerbittlichkeit an die staatlichen Zustände Deutschlands und Europa's („Briefe aus Paris", 1831 fg. 6 Bde.). Religiös und philosophisch kaum mehr emancipirt als Menzel, hat er dagegen als Politiker alle Fesseln der Romantik abgestreift. Wie in Lessing das ästhetische Bewußtsein einer neuen Zeit lebte und thätig war, so in Börne das politische. Er war der erste Apostel der politischen Religion der Zukunft, der Vorläufer einer Epoche der Demokratie und Republik. Er hat den Samen einer demokratischen Literatur ausgestreut und genährt und kein Schriftsteller der Periode von 1830—50 wird leugnen können, daß Börne auf ihn gewirkt habe. Er starb im Exil, weil er für Freiheit und Gerechtigkeit, für die Armen und Unterdrückten gekämpft und den Despotismus und die Lüge gehaßt. Er hat sein Vaterland geliebt mit einer zornigen Liebe, deren Sonnenstral hinter den düsteren Hagelwolken seiner Satire immer vorleuchtete, zuletzt noch rührend warm in seinem „Menzel der Franzosenfresser". Sein Humor brach nicht hervor wie die lächelnde Thräne aus Jean Pauls Auge, sondern wie ein rother Blut-

ſtrom aus einem Herzen, das an Deutſchland verblutete [1]). Als ein nicht unebenbürtiger Erbe des börne'ſchen Humors verdient Wilhelm Schulz (ſt. 1860) ausgezeichnet zu werden, deſſen „Geſchichte des deutſchen Michels“ (1842) ein Kleinod unſerer ſatiriſchen Literatur iſt. Nicht weniger ſind ein ſolches die „Thierſtaaten“ von Karl Vogt, welcher es ſo meiſterlich verſtanden hat, die naturwiſſenſchaftliche Forſchung zur Baſis kauſtiſcher Satire zu machen.

Die Kritik hat nach Menzels und Börne's Vorgang in der Literatur der Gegenwart eine immer größere Rolle geſpielt. Nach allen Seiten hin wurde mit der Vergangenheit kritiſch gebrochen, um durch die Negation hindurch wieder zum Poſitivismus zu gelangen. Die hegel'ſche Philoſophie ſpitzte ſich in der jung-hegel'ſchen Schule, welche in den von Echtermeyer, Ruge und ihren Freunden geſchriebenen „Halliſchen“, nachher „Deutſchen Jahrbüchern“ ein einflußreiches Organ ſich geſchaffen hatte, immer mehr zu revolutionären Kriticismus zu, der gegen alles Verrottete oder verrottet Geglaubte in Kirche, Staat, Geſellſchaft, Wiſſenſchaft, Literatur und Kunſt tapfer anging, mitunter aber auch in der Weiſe von Don Quijote's Anrennen gegen Windmühlen; denn gar nicht ſelten lief dieſer revolutionäre Kriticismus, dieſe ſich ſelbſt „ſouverän“ dünkende Kritik in die abſonderlichſten Schnurrpfeifereien und windigſten Windbeuteleien aus. Die Heldenſpieler der kritiſchen Tragikomödie, welche man jedoch dazumal tragiſch-ernſthaft nahm, waren neben Arnold Ruge (ſt. 1880) vorzugsweiſe David Friedrich Strauß, Bruno Bauer und Ludwig Feuerbach. Ab und zu gaben auch fremde Revolutionsmacher, wie z. B. der Ruſſe Bakunin, unter irgend einem falſchen Namen in den Jahrbüchern kritiſche Gaſtrollen. Strauß unterminirte mittels ſeines Hauptwerkes „Das Leben Jeſu“ (1835) die hiſtoriſchen Grundlagen des Chriſtenthums und Feuerbach bildete dann ſich und anderen ein, er hätte mittels ſeines Buches „Das Weſen des Chriſtenthums“ (1841) dieſes ſelbſt in die Luft geſprengt. Bauer hat den Beiden redlich ſekundirt, namentlich mittels ſeiner Schrift über „Die evangeliſche Geſchichte der Synoptiker“ (1841). Es verſteht ſich von ſelbſt, daß dieſer tiefgründige und umfaſſende Kriticismus, von der Bekämpfung des kirchlichen Aberglaubens zu der des ſtaatlichen vorſchreitend, überall, ob ſympathiſch oder antipathiſch wirkend, außerordentlich anregend war. Auch auf nationalliterariſchem Gebiete, wo er ja die Umkehr von der Romantik zur Humanitätsidee unſerer Klaſſik vermitteln half. Aber daneben hat die „ſouveräne Kritik“ gar vieles von dem verſchuldet, was das deutſche Leben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ſo unerquicklich machte. Dieſe

[1]) Vgl. E. Beurmann: Börne, ein Charakter in der Literatur, 1838. K. Gutzkow: Börne's Leben, 1840.

Kritik ist es gewesen, welche in ihrem kolossalen Dünkel, in ihrer gränzenlosen Unwissenheit inbetreff der Anschauungs- und Gefühlsweise, wie inbetreff der geistigen Bedürfnisse des Volkes, die Schleusen aufzog, durch deren Oeffnungen die Schlammflut des Materialismus mit breiter Unverschämtheit sich hereinwälzte. Daß die Sehkraft einer scharf und schärfst kritisch geschliffenen Gelehrtenbrille über den Gesichtskreis des Schreibtisches gar häufig nicht hinausreiche, hat Strauß noch kurz vor seinem Tode dargethan mittels Veröffentlichung seiner Schrift „Der alte und der neue Glaube" (1873). In diesem mittelmäßigen Buch, worin der Verfasser den damals gerade rasenden Modekankan des Darwinismus mit wenig Grazie mittanzte und welches darum vom Bildungsphilister mit frenetischem Beifall begrüßt wurde, war der „große wissenschaftliche", allenfalls einem siebzehnjährigen Gymnasiasten nachzusehende „Fund" gemacht, die religiösen Gefühle und Bedürfnisse des Volkes würden in der Zukunft mittels ästhetischer Genüsse zu befriedigen sein. Zu solcher Läppischkeit ist die mit Zuchtwahltheorie verquickte Hegelei schließlich herabgekommen.

Derweil hatte die Wiederaufnahme des Grundgedankens unserer Klassik nationalliterarisch schaffend zu wirken angefangen. Daher datiren die Vorzeichen einer neuen Literaturperiode, welche, so wollen wir hoffen, eine nicht allzu ferne Zukunft uns bringen mag. Mit den Vorläufern derselben haben wir uns jetzt, zum Schlusse des Kapitels, noch zu beschäftigen.

Ein Dichter, welcher für die Literatur der Zukunft vielfache Anknüpfungspunkte bietet, ist August Graf von Platen-Hallermünde, geb. am 24. Oktbr. 1795 zu Anspach, gest. am 5. December 1835 zu Syrakus[1]). Er hängt durch seine auf Schelling gewandten philosophischen, sowie durch seine orientalischen Studien — der letztern Frucht sind die melodischen „Gasele" — mit der Romantik zusammen; allein bald rang sich sein dem Ewigschönen zugewandter Geist aus der romantischen Befangenheit, von welcher seine Jugenddramen, „Der gläserne Pantoffel" — „Der Schatz des Rhampsinit" — „Berengar" — „Der Thurm mit sieben Pforten" — „Treue um Treue", noch Zeugniß geben, zum freien Hellenismus durch. So markirt er die Rückkehr „aus der Willkür der Romantik zur Strenge der Klassicität, aus dem wilden Teutonenthum zum milden Griechenthum", dessen reinmenschlicher Gehalt durch ihn für die Literatur wieder fruchtbar zu werden begann. An die Stelle des subjektiven Beliebens der Romantik setzte er die objektive Vorschrittsidee, wie der weltgeschichtliche Proceß sie darlegt. Von dem Gedanken der Freiheit ging fürder all sein Dichten aus. Alles Nebelhafte, Unklare, Mystisch-Asketisch-Unschöne war ihm verhasst. Er flüchtete vor den

[1]) Vgl. Platens Biographie von K. Gödeke, S. 422 fg. der gesammelten Werke Platens in einem Bande, 1839. Platens Tagebuch, 1860.

romantiſchen „Götzen der Buße“ wie Schiller gern zu den menſchlich edlen helleniſchen Göttergeſtalten [1]) und bekannte ſich gegenüber der romantiſchen Ueberſchwänglichkeit offen zum geſunden Menſchenverſtand, welchen er ſo niederſchmetternde Worte an den Romantiker richten ließ [2]). Nie hat ihn ſeine Künſtlernatur verhindert, an den Hoffnungen, Leiden und Kämpfen ſeiner Zeitgenoſſen den innigſten Antheil zu nehmen. Er hat in ſeinen „Polenliedern“ auf der Aſche eines zertretenen Volks das ſchönſte Todtenopfer dargebracht, er iſt auf ſeinem Wege an keinem Freiheitsmärtyrer vorübergegangen, ohne deſſen bleiches Haupt zu bekränzen, er hat in Terzinen voll dante'ſchen Zornes das Zarenthum gebrandmarkt und den Rückwärtſern triumphirend zugerufen, daß die Idee der Freiheit allen Schranken zum Trotz „bakchantiſch und unſterblich“ ſich fortwälze. Seine literariſche Polemik, wie er ſie in den ariſtophaniſchen Komödien „Die verhängnißvolle Gabel“ (1826) und „Der romantiſche Oedipus“ (1828) entwickelte, war ihm nicht, wie ſie Tieck es geweſen, bloß ein geiſtreiches Spiel, ſondern heiliger Ernſt. Er verlor dabei den Zuſammenhang zwiſchen Leben und Literatur nie aus den Augen und traf durch die literariſche Verſchrobenheit hindurch die deutſche überhaupt. Die Romantik war ihm identiſch mit Unfreiheit und Unwahrheit und die Streiche, welche er auf ſie geführt, waren vollwichtig und gut gezielt. Es iſt anerkannt, daß er die poetiſchen Gattungen,

[1]) „Inbrünſtige, fromme Gebete
Dir, Kypria, ſend' ich empor,
Indem ich die Küſten betrete,
Die Haine, dir eigen zuvor.
Du lächelſt noch immer dem Gruße
Der Gläubigen, innig und mild;
Nie konnten die Götzen der Buße
Verdrängen dein göttliches Bild.“

[2]) „Zwar als Verbannter ſchleich' ich jetzt allein umher,
Doch vom Exil abruft mich einſt das deutſche Volk:
Schon jetzt erklingt im Ohre mir ſein Reueton,
Schon zerrt es mich am Saume meines Kleids zurück.
Dir aber, welchen ſchonend ich behandelte,
Dir ſchwillt der Kamm gewaltig, bitter höhnſt du mich
Und hältſt für deines Gleichen mich, Betrogener.
Unſeliger, der du heute nun erfahren mußt,
Welch einen Schatz beherzter Ueberlegenheit,
Biegſamer Kraft im Vorgefühl des Bewältigens,
Welch eine Suada dichteriſcher Redekunſt
In meines Weſens Weſenheit Natur gelegt!
Denn jeden Hauch, der zwiſchen meine Zähne ſich
Zur Lippe drängt, begleiten auch Zermalmungen.
Und kraft der Vollmacht, welche mir die Kunſt verlieh,
Zerſtör' ich dich und gebe dich dem Nichts anheim.“

womit er ſich vorzugsweiſe beſchäftigte, das Sonett, die Ode, den Hymnus, die Ballade, das Epigramm, zur höchſten Formvollendung gebracht hat, und von Tag zu Tag nahm, ſeit er todt, die Erkenntniß zu, daß dieſe Formſchönheit nur das paſſende Gewand für den edlen Gedankenreichthum ſeiner Gedichte ſei.

In Heinrich Heine (geb. am 13. December 1799 zu Düſſeldorf, geſt. am 27. Februar 1856 in Paris [1]) vernichtete die Romantik ſich ſelbſt. Sie lief bei ihm in die Spitze des Witzes aus, um mit klirrendem Lachen abzubrechen. Sie ſchlägt in ſeinen Liedern noch einmal ihre ſüßeſten Töne an — wie z. B. die ganze Romantik nichts Katholiſch-Innigeres hervorgebracht hat als Heine's „Wallfahrt nach Kevlaar" und das wunderſame Nordſeebild „Frieden" — um dann plötzlich in den gellenden Lachtriller der Selbſtverhöhnung überzuſpringen. Echt romantiſch iſt bei ihm die zügelloſe Willkür der genialen Perſönlichkeit, womit er in dieſem Augenblick ſein humaniſtiſches Ideal mit allen Lichtern der Poeſie und des Gedankens verklärt, um daſſelbe im nächſten mit ſeiner Narrenpritſche zu miſshandeln, ihm Sarkaſmen ins Geſicht zu ſpucken, es durch den Koth zu ſchleifen. Was Byron für die europäiſche, war Heine für die deutſche Literatur. Er „läutete ſeiner Zeit zu Grabe und verkündete eine neue, menſchliche, ungenirte Zeit", deren Genuß er in ſeinem genialen Belieben für ſich vorwegnahm. Seine durchweg auf die intellektuelle und ſociale Befreiung des Subjekts gerichtete Tendenz mußte nothwendig das eigene Ich als den Mittelpunkt der Welt ſetzen, dem das Recht der Perſönlichkeit höher ſteht als das Recht der Menſchheit, und daher erſcheint bei Heine die Beſchäftigung mit dem letzteren weit mehr als ein kokettes, wenn auch glänzend durchgeführtes Spiel denn als Ueberzeugung und Begeiſterung [2]). Weil aber vor dem Witz, dieſer eigenſten Eigenſchaft Heine's, das eigene Ich keineswegs ſicher iſt, ſo ward es in den bak-

[1]) H. Heine's Leben und Werke, von A. Strodtmann, 2 Bde. 1867 fg. (eine gute Biographie). H. Heine's ſämmtliche Werke, herausgeg. von A. Strodtmann, 21 Bde. 1861—66. Letzte Gedichte und Gedanken, aus Heine's Nachlaß herausgegeben, 1869. Aus dem Leben von H. Heine, von H. Hüffer, 1878. Erinnerungen an Heine von A. Meißner und letzte Erinnerungen an H. von demſelben („Schattentanz" 1881, II.). Erinnerungen an H. H. von Maria Embden-Heine, 1881. Souvenirs de Madame C. Jaubert, 1880, p. 282—320.

[2]) Man kann bei Heine höchſtens eine Begeiſterung des Witzes gelten laſſen, d. h. Heine hätte lieber Schlimmes, ſogar Schlimmſtes über ſich ergehen laſſen, als einen ihm auf der Zunge prickelnden witzigen Einfall nicht ausgeſprochen. Daß Heine ein charakterloſer Menſch war, kann nach ſeinen eigenen „Geſtändniſſen" keinem Zweifel mehr unterliegen. Hat er doch aus den „geheimen Fonds" unter Louis Philipp einen Jahresgehalt bezogen, alſo aus einer Quelle, welche nur für Mouchards, Spione, Apoſtaten und Verräther floß. Abgeſehen von dieſem unaustilgbaren Brandmal iſt es auch gewiß, daß Heine in Folge des Mangels an ſittlichem Gehalt nie dazu kommen konnte, ein Kunſtwerk zu ſchaffen, wie ſeine geniale Begabung wohl hätte eins erwarten laſſen. Das Treffendſte vielleicht, was über Heine geſagt worden, iſt ſeine witzige Selbſtkritik: — „Ich bin Sauerkraut, mit Ambroſia angemacht."

chantiſchen Wirbel der witzigen Weltbetrachtung hineingezogen und flammte zuletzt auf dem lachenden Holzſtoß, auf welchen Heine die alte Religion, den alten Staat und die alte Geſellſchaft warf, mit auf. Heine's Erſtlingsſachen, ein Bändchen Gedichte und die Tragödieen „Almanſor" und „Ratcliff" (1823) gingen unbeachtet vorüber; erſt durch ſeine „Reiſebilder" (1826) und durch ſein „Buch der Lieder" (1827) ward er epochemachend. Die Reiſebilder (4 Bde.) forderten nach allen Seiten hin „eine Emancipation von den alten Autoritäten, ſie brachten einen heilſamen Sauerteig in den faulen Haufen und formulirten die Nichtigkeit der Zeit". In dieſem Buche erhebt ſich die Kritik zur Poeſie und es bildet neben Byrons Don Juan den eigentlichen Kodex der „Zerriſſenheit", als deren Frucht es der Verfaſſer mit dem rückſichtsloſen Motto aus Immermann, welches er der erſten Ausgabe vorſetzte, ſelber kennzeichnete [1]). Die Wirkung der Reiſebilder wurde erhöht durch ihren Stil. Die deutſche Proſa war nämlich durch pedantiſche Nachkünſtelei göthe'ſcher Muſter unſäglich zäh geworden und allmälig gefroren. Börne begann dieſe kalte Maſſe mit dem jeanpauliſirenden Stil ſeiner erſten Periode aufzuthauen, aber erſt Heine brachte ſie wieder recht in Fluß. Dieſes glänzende Antitheſenſpiel, dieſes kokette Abſpringen, dieſe abgeriſſenen Sätze, nachläſſig einherſchlendernd, aber ſogleich wieder wechſelnd mit Perioden von vollendeter Rundung und Straffheit, dieſe ſich haſchenden Streiflichter und Schlagſchatten, dieſe ſcheinbare Verwirrung und wirkliche Harmonie, dieſer Stil, aus dem die Flöte der Liebe ebenſo weich und ſchmelzend tönt wie die Tuba des Zornes ſchmetternd und drohend, muß blenden, ſpannen, hinreißen und feſthalten. Auf den Dichter des „Buches der Lieder" ſodann läſſt ſich ganz gut anwenden, was er ſelbſt in den Reiſebildern inbetreff der Lady Mathilde ſagt: „Es gibt Herzen, worin Scherz und Ernſt, Böſes und Heiliges, Glut und Kälte ſich ſo abenteuerlich verbinden, daß es ſchwer wird, darüber zu urtheilen. Ein ſolches Herz ſchwamm in der Bruſt Mathilde's; manchmal war es eine frierende Eisinſel, aus deren glattem Spiegelboden die ſehnſüchtig glühendſten Palmenwälder hervorblühten, manchmal war es wieder ein enthuſiaſtiſch flammender Vulkan, der plötzlich von einer lachenden Schneelawine überſchüttet ward." Die lyriſche Geſtaltung dieſer Kontraſte und Widerſprüche in ſcheinbar nachläſſigen, in Wahrheit aber künſtleriſch vollendeten Formen im Buch der Lieder iſt es, was Heine zum großen Lyriker macht. Er hat, wie kaum ein

[1]) „Des Altars heil'ge Deck' um eines Diebes
Scheuſäl'ge Blöße lüderlich gewunden!
Der goldne Kelchwein des Gefühls geſoffen
Von einem Trunkenbolde! Eine Roſe,
Zu ſtolz, den Thau des Himmels zu empfangen,
Herberge nun der giftgeſchwollnen Spinne."

zweiter, aus dem innerſten Weſen der Zeit heraus gedichtet und darum iſt das Buch der Lieder eine poetiſche That, ſo bedeutend wie Göthe's Werther und Schillers Räuber es waren. Seit 1830 lebte Heine in Frankreich, deſſen Verhältniſſe unter Louis Philipp er in ſeinen „Franzöſiſchen Zuſtänden" ſchilderte. Es iſt dies ein unerquickliches Buch durch die politiſche Charakterloſigkeit, welche es markirt; noch unerquicklicher aber iſt Heine's Buch über Börne, welches das Grab eines Todten vergeblich zu entweihen ſuchte, und am unerquicklichſten die ſpätere Sammlung von Schilderungen aus Paris, welche ihrem Titel „Lutetia" Ehre machen: der Geruch der Kothſtadt duftet aus ihnen [1]). Im „Salon" (4 Bde.) hat Heine ſeine zerſtreuten publiciſtiſchen und novelliſtiſchen Aufſätze geſammelt. Ganz vortrefflich ſind darunter die „Florentiniſchen Nächte" und ſehr zu bedauern iſt, daß die Fragmente „Schnabelewopſky" und „Der Rabbi von Bacharach" keine Fortſetzung erhalten haben. Die Beſprechung deutſcher Wiſſenſchaft im Salon, wie auch die „Romantiſche Schule" und den „Schwabenſpiegel" kann man nur als Witzfeuerwerke gelten laſſen. Heine's „Neue Gedichte" (1844), ſowie die beiden größeren humoriſtiſchen Dichtungen „Atta Troll" (1843) und „Deutſchland, ein Wintermärchen" (1844) faſſten, ohne ein vorſchreitendes Herausgehen aus Heine's Manier zu beurkunden, noch einmal alle die glänzendſten Eigenſchaften derſelben zuſammen; am keckſten das Wintermärchen, die Krone von Heine's Dichtung. Beſonders ſtark iſt darin betont die pantheiſtiſche Negation des chriſtlichen Dualismus zwiſchen Dieſſeits und Jenſeits; auch wird das alte Lieblingsthema Heine's, die Einſetzung des Senſualismus in ſeine Rechte gegenüber dem chriſtlichen Spiritualismus, in dithyrambiſchen Tönen variirt [2]). Der „Romanzero" (1851), womit der Dichter

[1]) Man muß aber doch die ſcharfe Beobachtung und das tiefgehende Urtheil Heine's bewundern. Wenn man ſeine „Lutetia" heute wieder durchblättert, ſtößt man auf Anſichten und Prophezeiungen, welche durch die Ereigniſſe von 1870—71 in überraſchender Weiſe buchſtäblich beſtätigt worden ſind.

[2]) „Sie ſang vom irdiſchen Jammerthal,
Von Freuden, die bald zerronnen,
Vom Jenſeits, wo die Seele ſchwelgt
Verklärt in ew'gen Wonnen.
Sie ſang das alte Entſagungslied,
Das Eiapopeia vom Himmel,
Womit man einlullt, wenn es greint,
Das Volk, den großen Lümmel.
Ich kenne die Weiſe, ich kenne den Text,
Ich kenn' auch die Herren Verfaſſer;
Ich weiß, ſie tranken heimlich Wein
Und predigten öffentlich Waſſer.
Ein neues Lied, ein beſſeres Lied,
O Freunde, will ich euch dichten!

vom Publikum Abſchied nahm — bei welcher Gelegenheit er den bekannten „Bekehrungswitz“ losließ — brachte nur die alten heine'ſchen Farben und Töne, aber bedeutend abgeblaſſt und abgeſchwächt. Einzelnes jedoch zeigt noch die Vollkraft heine'ſchen Witzes; ſo z. B. die „Diſputation“ zwiſchen dem Rabbi und dem Mönch. In der literariſchen Hinterlaſſenſchaft des Dichters kamen Beweiſe zum Vorſchein, daß er auf ſeinem vieljährigen ſchrecklichen Krankenlager manchmal noch einen ergreifenden, ja erſchütternden lyriſchen Bruſtton gefunden habe. Die poetiſchen Gloſſen, womit er die Ereigniſſe der ſo ſchmählich vergeckten deutſchen Revolution von 1848 begleitete, enthalten das Kühnſte, was die deutſche Satire jemals erſonnen hat. Im übrigen wäre es irrig, zu wähnen, das Zerſtörungsfeuerwerk des heine'ſchen Witzes hätte eben nur die Bedeutung eines ſchnell verpraſſelnden Feuerwerkes. Es wohnt dieſem Zerſtörungsjubel, unter deſſen Fanfaren die Sphinx der Romantik, ihr Räthſel ſelber löſend, ſich in den Abgrund der Vernichtung ſtürzte, auch eine ſchaffende Kraft inne. Indem Heine als der größte Satiriker, welchen ſeit Ariſtophanes, Cervantes, Rabelais und Swift die Welt geſehen, die Nichtigkeit der alten officiellen Geſellſchaft aufzeigte, weckte er zugleich die Sehnſucht nach einer neuen. Das iſt das befreiende Moment in ſeiner Poeſie.

Wir wollen hier auf Erden ſchon
Das Himmelreich errichten.
Wir wollen auf Erden glücklich ſein
Und wollen nicht mehr darben;
Verſchlemmen ſoll nicht der faule Bauch,
Was fleißige Hände erwarben.
Es wächſt hienieden Brot genug
Für alle Menſchenkinder,
Auch Roſen und Myrthen, Schönheit und Luſt,
Und Zuckererbſen nicht minder.
Ja, Zuckererbſen für jedermann,
Sobald die Schoten platzen!
Den Himmel überlaſſen wir
Den Engeln und den Spatzen.
Ein neues Lied, ein beſſeres Lied,
Es klingt wie Flöten und Geigen!
Das Miſerere iſt vorbei,
Die Sterbeglocken ſchweigen.
Die Jungfer Europa iſt verlobt
Mit dem ſchönen Geniuſſe
Der Freiheit; ſie liegen einander im Arm,
Sie ſchwelgen im erſten Kuſſe.
Und fehlt der Pfaffenſegen dabei,
Die Ehe wird giltig nicht minder —
Es lebe Bräutigam und Braut
Und ihre zukünftigen Kinder!“

An Börne und Heine zunächst knüpften sich die literarischen Bestrebungen einer Anzahl von Schriftstellern, welche nach der Julirevolution von 1830 auftraten und die man unter dem ziemlich willkürlichen Kollektivbegriff des „Jungen Deutschlands" zusammenfasste. Börne gab den politisch, Heine, wenn man so sagen darf, den philosopisch und socialistisch revolutionären Anstoß zu dieser literarischen Bewegung, die anfangs sehr emancipationslustig sich gebärdete, bald jedoch die Hoffnung, sie werde eine neue Literaturperiode herbeiführen, täuschte, indem sie über Börne und Heine nicht hinauskam und bereits verschollen ist. Geschrei und Lärm erregte das junge Deutschland indessen genug und die deutschen Regierungen kamen der gehässigen Denunciation desselben durch Menzel, wonach die Jungdeutschen Christenthum und Monarchie umstürzen, das Fleisch emancipiren, Ehe und Familie vernichten, die Gesellschaft entsittlichen und auflösen wollten, mit größter Bereitwilligkeit entgegen und verliehen durch Bücherverbote, Processirung, Einkerkerung und Ausweisung von jungdeutschen Autoren der Sache eine Wichtigkeit, die uns jetzt recht komisch vorkommt. Denn die Jungdeutschen waren im allgemeinen gar ungefährliche Menschen, weit mehr von der Eitelkeit als vom Revolutionsgeist besessen, und mehrere derselben haben sich später so vortrefflich zu deutschen Hofräthen, Hoftheaterintendanten und Hofprofessoren qualificirt, daß ein sehr starker Keim zu solcher Entwickelung von Anfang an in ihnen vorhanden gewesen sein mußte. Man rechnet zum jungen Deutschland als Häuptlinge Ludolf Wienbarg (1803—71), ein männlich-tüchtiger Charakter, Heinrich Laube (geb. 1806), Theodor Mundt (1807—62), Karl Gutzkow (1811—1878), der sich von allen am frischesten und produktivsten erhalten, und Gustav Kühne (geb. 1806). Wienbargs „Aesthetische Feldzüge" (1834) und „Wanderungen durch den Thierkreis", Laube's Roman „Das junge Europa" und „Reisenovellen", Mundts Novelle „Madonna", Gutzkows „Briefe eines Narren an eine Närrin", sein Roman „Wally" und sein Drama „Nero" sind die hauptsächlichsten Dokumente der sogenannten jungdeutschen Richtung. Die Kritik war unter den Jungdeutschen der Punkt, von welchem sie ausgingen und zu dem sie immer wieder zurückkehrten. So lieferte abgesehen von den verschiedenen jungdeutsch redigirten Zeitschriften, Laube seine „Modernen Charakteristiken" und seine „Geschichte der deutschen Literatur", Mundt seine „Kritischen Wälder" und seine „Allgemeine Literaturgeschichte", Gutzkow seine „Beiträge zur Geschichte der neuesten Literatur", seine „Zeitgenossen", seine „Oeffentlichen Charaktere", seine Schriften über Göthe und Börne, Kühne seine „Männlichen und weiblichen Charaktere" und seine „Partraits und Silhouetten". Auch das Reisen und Reisebildnern ging sehr im Schwange und wurde vornehmlich von Laube und Mundt stark betrieben, wobei es an hochtönenden Titeln, wie „Weltfahrten" u. dgl. m.

nicht fehlte. Die ſociale Novelle wurde beſonders von Mundt und Gutzkow kultivirt, vom letzteren oft meiſterhaft. Mundt und Laube wandten ſich ſpäter zum hiſtoriſchen Roman und jener ſchrieb in dieſer Gattung den „Thomas Münzer“ und den „Mendoza“, dieſer die „Gräfin Chateaubriant“ — „Die Bandomire“ — „Graf Horn“ und „Der deutſche Krieg“. Auch Kühne gehört mit ſeinen „Kloſternovellen“, ſeinen „Freimaurern“ und ſeinen „Rebellen von Irland“ hierher. Gutzkow dagegen verſuchte ſich mit Glück im philoſophiſch-humoriſtiſchen Roman („Maha Guru“, „Blaſedow und ſeine Söhne“), gab zwei ſociale Romangemälde von den großartigſten Dimenſionen („Die Ritter vom Geiſte“ und „Der Zauberer von Rom“), baute auf der Baſis fleißigſter Detailſtudien über die Reformationszeit den hiſtoriſchen Roman „Hohenſchwangau“ auf und ſuchte in ſeinem Roman „Die Söhne Peſtalozzi's“ das kriminalgeſchichtliche Räthſel Kaſpar Hauſer dichteriſch zu löſen, während er andererſeits, wie auch Laube that, ſeine Produktionskraft dem Theater zuwandte und eine Reihe von Dramen ſchrieb, die zum Theil mit großem Erfolg über die Bühne gingen (beſonders „Patkul“ — „Zopf und Schwert“ — „Das Urbild des Tartuffe“ — „Uriel Acoſta“; von Laube die effektreichen „Karlsſchüler“ [1]). Die Gedankengährung, welche in den früheren Hervorbringungen der „Jungdeutſchen“ ihre Blaſen aufwarf und als deren treibenden Sauerteig man überall und leicht den Byronismus nachweiſen kann, gab ſich noch ſpäter, nach der jungdeutſchen Epoche, auch in einer begabten Dichterin kund, Eliſe Schmidt, welche den „Judas Iſkariot“ (1851) und andere dramatiſche Dichtungen ſchrieb.

Das Theater wurde ein eifrig erſtrebtes Ziel der jüngeren und jüngſten Dichtergeneration, welcher wir uns jetzt zuwenden müſſen, ohne bei dieſer Betrachtung, wie ausdrücklich bemerkt ſei, eine ſtrengchronologiſche Ordnung einhalten zu können. Der Stoff widerſtrebt aus mannigfachen Gründen einer organiſch-hiſtoriſchen Gliederung und wir müſſen uns deſſhalb mit Moſaikbildnerei begnügen . . . Zunächſt ſei flüchtig an die dramatiſche Thätigkeit von J. L. F. Deinhardſtein, H. Marggraff (auch als Balladendichter und Kritiker namhaft), H. Köſter, J. Kuranda, J. v. Plötz, R. Benedix (ſt. 1873, äußerſt fruchtbarer Luſtſpieldichter), Gu-

[1]) Geſammelte Schriften von H. Laube, 15 Bde. 1875 fg. Darin Laube's „Erinnerungen“. Er hat auch ein ſchlechtes Buch über das „Frankfurter Parlament von 1848“ geſchrieben, welches jedoch merkwürdig bleibt, inſofern es auf jeder Seite darthut, bis zu welchem Grade von Jämmerlichkeit der deutſche Liberalismus der 30ger Jahre ſchon in den 40ger Jahren herabgekommen war. — Geſammelte Werke von K. Gutzkow. Erſte Serie, 12 Bde. (ohne Jahresangabe, 1872?). Darin die ſelbſtbiographiſche Schrift „Aus der Knabenzeit“, wozu ſpäter (1875) die weitere kam „Rückblicke auf mein Leben“. Ueber Gutzkows nationalliterariſche Stellung und Bedeutung vergl. meinen Aufſatz „Ein literar. Dialog“ (in m. Buche „Größenwahn“, 1876, S. 315—35).

stav zu Putlitz und L. Feldmann erinnert. R. Griepenkerl („Robespierre") und Rudolf Gottschall (geb. 1823) suchten die Bühnenbedürfnisse des Tages mit den Forderungen einer edleren, insbesondere auf historische Gegenstände gerichteten Dramatik zu vermitteln. Gottschall, auch als Kritiker und Literarhistoriker („Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts", 5. Aufl. 4. Bde. 1881. — „Portraits und Studien", 4 Bde. 1871) zu wohlverdientem Ansehen gelangt, hat mehr nach der lyrisch-epischen Seite hin Begabung bewährt und Erfolge gewonnen, insbesondere mittels seines Dithyrambus „Die Göttin", mittels seiner poetischen Erzählung „Carlo Zeno" und mittels seines Romanzenbuches „Maja", später auch als Romandichter („Im Banne des schwarzen Adlers" — „Welke Blätter" — „Das goldene Kalb"). Unter den Dichtern von bühnengerechtwirksamen Konversationsstücken und Tendenzlustspielen machte sich in erster Reihe einen guten Stand Eduard von Bauernfeld (geb. 1802), dessen lange frisch-erhaltene Produktivität für das vormärzliche Wien eine wahre Wohlthat gewesen ist. Seine zahlreichen Stücke („Leichtsinn aus Liebe" — „Bürgerlich und Romantisch" — „Das Liebesprotokoll" — „Aus der Gesellschaft" — „Moderne Jugend" — „Der Landfrieden" u. a. m.) haben ja neben ihrem künstlerischen noch das kulturgeschichtliche Verdienst, einer der Leitdrähte gewesen zu sein, welche die Deutschösterreicher mit Deutschland in Beziehung erhielten (Bauernfelds „Gesammelte Schriften", 12 Bde. 1871 fg.). Ein entschieden vorragendes dramatisches Talent, Georg Büchner (1813—37, Ges. Schriften 1850), hat der Tod hinweggenommen, bevor seine Anlagen die in dem dramatischen Gemälde „Dantons Tod" so genialisch sich angekündigt hatten, zur Entfaltung gelangen konnten. Auch in Otto Ludwig (1813—65) wurde der Genius vorzeitig durch schwere Krankheit gebrochen. In ihm ging ein Tragiker verloren. Seine beiden Trauerspiele „Der Erbförster" und „Die Makkabäer" beweisen das unwidersprechlich. Darin ist der echttragische Nerv. Freilich erbebt derselbe oft nur krampfhaft, wie denn etwas Krankhaft-Krämpfiges auch den Novellen Ludwigs („Zwischen Himmel und Erde" u. a.) anhaftet [1]). Dasselbe Merkmal lässt sich an den Dichtungen von Friedrich Hebbel (1813—1863) nur allzu deutlich nachweisen [2]). Daher erinnert Hebbel vielfach an Grabbe. Viel titanisches

---

[1]) O. Ludwigs Nachlaßschriften, mit biographischer Einleitung von M. Heydrich, 1874. Die mitgetheilten dramatischen Studien und Entwürfe Ludwigs zeigen, wie mühsälig er arbeitete.

[2]) Gesammelte Werke, herausgeg. von E. Kuh. Biographie F. Hebbels von E. Kuh, 1877. Zwei starke enggedruckte Bände, zus. 1323 Seiten, ein riesiges Monument, mehr des Furor biographicus als Hebbels. Ueber diesen vgl. A. Stern: „Zur Literatur d. Gegenwart" (1880), S. 69 fg.

Wollen, wenig erfreuliches Vollbringen. Als Lyriker zeigte er Gedankenfülle, aber auch eine völlige Melodielosigkeit. Sein Witz als Komöde („Der Diamant" — „Der Rubin" u. a.) ist frostig wie Gletschereis. In den besseren seiner Trauerspiele („Judith" — „Genovefa" — „Herodes und Mariamne" — Maria Magdalena" — „Die Nibelungen" — „Gyges und sein Ring") sind große Würfe und Anläufe, die aber mitunter halbswegs zu Boden fallen. Eine unerquickliche Originalitätsucht hat überall in Hebbels Schaffen eingegriffen und hat aus den meisten seiner Schöpfungen weit mehr Bizarrerieen und Groteſken als Kunstwerke gemacht. Im Grunde ging ihm das Elementare, das Spontane des Genie's doch ab. Diesen Mangel suchte er, der zweifellos ein großes Talent war, durch Berechnung zu ersetzen. Das Kalkuliren, Dialektisiren, Filtriren nahm kein Ende. Bei diesem Processe verfeinerte sich die Form in demselben Maße, als der Gehalt sich verkältete oder ganz verflüchtigte. Etliche Dramen Hebbels (z. B. Gyges und sein Ring) gleichen daher geradezu mathematischen Formeln. Sie sind sehr logisch, aber sie lassen kalt. Wir bewundern den großen Kalkulator, aber wir vermissen den herzbewegenden Dichter. Immerhin jedoch gehörte Hebbel zu den vorragenden Dramatikern der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts und die „Judith", die „Maria Magdalena", die „Nibelungen" sind und bleiben bedeutende Hervorbringungen.

Das historische Drama höheren Stils fand in Julius Mosen (1803 bis 1867) einen begabten, jedoch von dem Einflusse Shakspeare's, wie ihn seine Stücke („Kaiser Otto III." — „Rienzi" — „Die Bräute von Florenz" — „Wendelin und Helene" — „Herzog Bernhard" — „Der Sohn des Fürsten" — „Don Juan d'Austria") fast durchgängig aufzeigen, vielfach überwältigten Pfleger. Unzweifelhaft sind daher seine Verdienste als Lyriker und Epiker von größerer Bedeutung. Mosen, der in sich selbst und im Streite mit widrigen äußeren Verhältnissen einen heftigen Entwicklungskampf durchgekämpft, gibt in seinen lyrischen Gedichten die Stimmungen, welche die deutsche Jugend in den 20er und 30er Jahren bewegten, außerordentlich klar und schön, oft im echten Volksliederton wieder. Als Epiker hat er in seinen Dichtungen „Ritter Wahn" (1831) und „Ahasver" (1838) an zwei Stoffen von größter Bedeutsamkeit eine ungewöhnliche Kraft in künstlerischer Gestaltung universaler Ideen bewährt [1]). Mosens Roman „Der

[1]) Unter den zahlreichen schönen Einzelnheiten dieser Dichtungen dürfte die Schilderung des Wiedererwachens des Heidenthums unter Julian im „Ahasver" eine der ersten Stellen einnehmen:

„Es sitzen wohl in schwarzverhangnem Sale
Verwais'te Kinder nach der Mutter Tod,
Nach dem Begräbniß bei dem Leichenmahle.
Sie sitzen still bei trüben Kerzenlichtern,
Es rollen Thränen in den goldnen Wein,

Kongreß von Verona“ und ſein Novellenbuch „Bilder im Mooſe“ ſind Zierden unſerer Novelliſtik. In dieſe Gruppe von Dramatikern mag auch noch eingereiht werden Guſtav Freytag (geb. 1816), der ſich nicht ohne Glück in der hiſtoriſchen Tragödie („Die Fabier“), mit entſchiedenem Glück im modernen Geſellſchafts-

---

Sie ſeh'n ſich an mit bleichen Angeſichtern.
Da hören ſie der Mutter leiſe Tritte,
Die Thür geht auf, erwacht vom Todesſchlaf
Und lebend ſteht ſie da in ihrer Mitte.
Sie ſpricht: Ihr Kinder, dürft nicht ſo erſchrecken!
Da ſtürzen alle freudeſchreiend hin,
Mit Küſſen ihre warme Hand zu decken.
So ſaßen auch in ſchmucklos düſtern Mauern
Die Völker dieſer Erde bei dem Kreuz,
Um ihr einſames Leben zu betrauern,
Als Julian zum Hades ſtieg hienieder
Und weckte auf die Mutter Kybele
Und ihre Söhne, alle Götter wieder.
Da jauchzte die Natur im innern Herzen
Und brannte an und ſchwang durch Flur und Hain
Wie Feuerbrände alle Blüthenkerzen.
Es ſchien, als wollt' ſie nur noch einmal blühen,
In ſchmerzlich ſüßer Wolluſt ſich nun ſelbſt
In einem Lenz verzehren und verſprühen;
Als wollt' den Menſchen ſie noch einmal küſſen
Das vielgeliebte Kind, eh' es von ihr
Auf ewig blutend würde weggeriſſen;
Noch einmal nur in brünſtigem Entzücken,
Lautweinend halb in Luſt und halb in Schmerz,
An ihre Bruſt zum letzten Abſchied drücken.
Da ſchürzten ſich die flüchtigen Najaden
Mit langen Schleiern heimlich im Gebirg,
Zum Tanze all die ſcheuen Oreaden.
Da ſteht am Himmel ſtill, zurückgewendet,
Mit ihrem Mond die keuſche Cynthia
Und harret, bis der Reigen ſich geendet.“

Der „Ahaſver“ von Moſen iſt, alles zuſammengehalten, ohne Frage eine der kühnſten Unternehmungen und gehaltvollſten Leiſtungen der deutſchen Dichtung im 19. Jahrhundert. Das Gedicht iſt ein weltgeſchichtliches Drama in epiſch-lyriſcher Form. Die dramatiſche Beweglichkeit läſſt ein reinepiſches Behagen nicht aufkommen. Die Eindrücke überſtürzen ſich und wir werden von einer Scene ruhelos in die andere fortgeriſſen. Aber die einzelnen Scenen ſind ungemein groß gedacht und mit farbenfunkelnder Freſkomalerei ausgeführt. Nicht ſelten erhebt ſich Moſen zur Größe der Viſionen Dante's. Ich erinnere nur an die Geſänge, welche die Belagerung und Eroberung von Jeruſalem durch Titus, oder an die, welche das Aufkommen des Iſlam ſchildern, an die Seelenſchau, welche im 2. Geſang der 3. Friſt der Tod den Ahaſver halten läſſt, und an ähnliches. — Geſ. Werke von J. Moſen, 1863; neue vermehrte Ausg. 6 Bde. 1880. Vgl. meinen Aufſatz „Julius Moſen“ („Die Gegenwart“ 1881, Nr. 10).

ſtück („Die Valentine" — „Waldemar" — „Die Journaliſten"), mit noch größerem aber in der kulturgeſchichtlichen Schilderei („Bilder aus dem Leben des deutſchen Volkes") und im Roman („Soll und Haben" — „Die verlorene Handſchrift") hervorthat. Freytag iſt der Lieblingsdichter der Handelsherren und der Leibpoet der Profeſſorinnen. Er hat ſich ein Ideal von einem gebildeten und beſitzenden Mittelſtand zurechtgemacht, auf welches ſeine Schriften ſehr geſchickt berechnet ſind, indem er die Vorzüge der Bourgeoiſie in die gefälligſte Beleuchtung zu rücken und ihre Schattenſeiten beſtens zu verbergen weiß. Die Gunſt ſeiner Leſer und Leſerinnen iſt ihm auch treu geblieben, als er in ſeinen mehrbändigen „Ahnen" einen kulturgeſchichtlichen Romancyklus lieferte, deſſen großgedachtem Entwurf die Ausführung keineswegs durchweg zu entſprechen vermochte. Vieles darin iſt von einer geradezu unerträglichen Manierirtheit. Dem durch Freytag zur Leſemode gemachten Verlangen nach novelliſtiſch zubereiteter Kulturhiſtorie kamen auch die einſchlägigen Romane von Georg Ebers („Eine ägyptiſche Königstochter" — „Uarda" — »Homo sum« — „Die Schweſtern" — „Der Kaiſer") mit großem Erfolg entgegen. Das von dem Verfaſſer mit fachmänniſchem Wiſſen und ſtiliſtiſchem Geſchick behandelte antiquariſche Detail dieſer Erzählungen reizte und befriedigte die Neugier. Die äſthetiſche Ausbeute war aber keine große.

Die didaktiſche und lyriſche Poeſie, wie ſie aus der neueſten Entwickelungsphaſe unſerer Philoſophie hervorgegangen, fand ihre bedeutendſten Verkündiger in Leopold Schefer (1784—1862; Ausgew. Werke, 12 Bde. 1845), deſſen liebevoller, milder Pantheismus ſich in dem „Laienbrevier" ein ſo wunderſames, vom innigſten Natur- und Gottbewußtſein durchdrungenes Gebetbuch geſchaffen, der im Menſchen, im Thier, in der Pflanze und im Stein das ewige Walten der Weltſeele aufgezeigt, dem großen Pantheiſten Giordano Bruno in ſeiner Meiſternovelle „Die göttliche Komödie in Rom" ein ſo herrliches Denkmal geſetzt und als Sechsundſiebzigjähriger ſo jugendfriſch „Homers Apotheoſe" geſungen hat; dann in Friedrich von Sallet (1812—43, Gedichte 1843), der als ſtreitfertiger Kämpfer für die junghegel'ſchen Principien in die Schranken trat, an deſſen berühmtem Lehr- und Kampfgedicht „Das Laienevangelium" ſich aber die Nichtbeachtung der evangeliſchen Vorſchrift, daß man neuen Wein nicht in alte Schläuche füllen ſolle, in formaler Beziehung bitter gerächt hat. Das philoſophiſche Element mit vorwiegend ſkeptiſcher Aeußerung durchzieht auch die Poeſie von Nikolaus Lenau (Niembſch von Strehlenau, geb. am 13. Auguſt 1802 zu Cſabad in Ungarn, dem Wahnſinn verfallen 1844 zu Stuttgart, geſt. am 22. Auguſt 1850 zu Döbling bei Wien) wie ein rother Faden. Was man ſchon von der Poeſie im allgemeinen geſagt hat, aus der Entbehrung, aus der Einſamkeit ſtamme ſie, aus der Thräne quelle ſie, die Sehnſucht ſei

ihre Mutter, der Schmerz ihr Vater — dies läßt sich ganz besonders von dem Dichten Lenau's sagen, welcher auf dem Antlitz der Natur einen „großen ew'gen Schmerz" liegen sah und der die Melancholie seine treueste Begleiterin durch das Leben nannte. Es verschwisterte sich in ihm ein weiblich schönes Gemüth mit einem männlich ringenden Geist, welcher die etwa zu weichen Empfindungen des ersten in dem Feuer gedankenvoller Begeisterung, in der Flamme des Zornes härtete und alles Sehnen und Trauern in den tapfern Wunsch zusammendrängte, das „feurig-rasche und ungebundene Leben eines Blitzes" zu leben. Naturmalerei und Natursymbolik sind die Hauptmittel, womit Lenau's Lyrik wirkt. Ihre reinste Blüthe duftet in den „Schilfliedern" und den „Waldliedern". Seine Naturmalerei spiegelt, weit entfernt von bloßer Schilderung, die geheimnißvolle Wechselwirkung zwischen dem Leben der Natur und dem menschlichen Seelenleben in eigenthümlichster Weise wider. Sein symbolisirendes Auffassen der Naturmächte und ihrer Offenbarungen ist voll tiefer Blicke, die sich mit Vorliebe dem zuwenden, was man unter der Nachtseite der Natur zu verstehen gewohnt ist. Aber aus den dunkeln Regionen philosophischer Probleme läßt der Dichter plötzlich wunderschöne Liederschwäne auftauchen, die stolz und anmuthig zugleich über die räthselhaften Tiefen dahingleiten, fernhinblitzende Gedankenperlen im Schnabel tragend. Seine Fähigkeit, episch zu individualisiren und energisch zu schildern, hat Lenau in seinen Romanzen „Die Haideschenke" — „Die Werbung" — „Die drei Zigeuner" — „Mischka", und in den Romanzenkränzen „Klara Hebert" und „Ziska" meisterlich erwiesen. Seine größeren Dichtungen „Faust" — „Savonarola" — „Die Albigenser", zeigen den Bildungsgang Lenau's deutlich auf. Der Faust, trotz glänzender Einzelnheiten im ganzen ein schwaches Werk, verräth ein unsicheres, halb skeptisches, halb gläubiges Umhertasten des Geistes nach Anhaltspunkten der Ueberzeugung, ohne solche gewinnen zu können; der Savonarola, als Kunstwerk geschlossen und tadellos, zeigt die Nichtbefriedigung des Dichters durch die neuesten philosophischen Systeme, welchen gegenüber er am Ende noch lieber zum Kirchenglauben hält; in den Albigensern ist diese Unfreiheit siegreich überwunden, aber über die wühlende, mit der Vergangenheit schonungslos brechende Skepsis ist Lenau im Grunde auch hier nicht hinausgekommen. Bevor ihn das schreckliche Loos Hölderlins traf, hatte er noch einen „Don Juan" gedichtet [1]).

Lenau's Freund Anastasius Grün (Anton Graf von Auersperg, 1806 bis 1876) stimmt mit ihm in der Begeisterung für die Freiheitsidee überein,

---

[1]) Dichterischer Nachlaß (1851), S. 1 fg. Sämmtliche Werke, herausgegeben von A. Grün, 4 Bde. 1855. Lenau's Leben von Schurz, 2 Bde. 1856. „Ein Dichter des Weltleids" (Lenau) von J. Scherr („Hammerschläge und Historien", 3. Aufl. I, 163—278).

ist aber sonst sein entschiedener Gegensatz. Grün sagte selbst zu Lenau: „Dein Banner war tiefschwarze Seide, ich schwang ein rosenroth Panier —“ und während Lenau alles in düsterem Lichte sah, besaß Grün die Fähigkeit, alles in tröstlicher Beleuchtung zu sehen. So gibt er sich schon in seinem Romanzenkranz „Der letzte Ritter“ (1830), wo die romantische Epik in die Freiheitslyrik übergeht. Die Erde ist ihm ein Freudensal, aus welchem einst der letzte Dichter als letzter Mensch „singend und jubelnd“ hinausziehen wird; die Knechtschaft der Menschheit ein vorübergehender Winter, dessen Fesseln der „fröhliche Rebell Lenz“ brechen und so tief unter Rosen verstecken wird, daß man sie gar nicht mehr wird finden können; die Poesie das frische Waldesgrün, in dessen Anschauen das Seelenauge sich erquickt und stärkt [1]). In lichten Bildern und blumigen Gleichnissen schwelgend verkündigten Grüns „Spaziergänge eines Wiener Poeten“ (1831) mitten aus der metternich'schen Finsterniß Oestreichs heraus, daß „Freiheit ist die große Losung, deren Klang durchjauchzt die Welt!“ und daß der anbrechende Tag der Emancipation der Völker sich nicht mehr zurückhalten ließe. Im „Schutt“ (1835) hat Grün den Gedanken, daß der Schutt der Vergangenheit nur dazu da sei, um die Saat der freien Zukunft zu düngen, wunderschön durchgeführt. Aus den Trümmern alter Kerker- und Klostermauern sieht er die Rosen der Freiheit hervorsprießen, in der Ruinenwelt Pompeji's treten ihm die Bilder des freien Volkslebens Amerika's vor Augen und die christliche Legende formt sich ihm zu einem prophetischen Gesicht, welches verkündigt, daß eine Zeit komme, wo Schwert und Kreuz unbekannte und namenlose Dinge sein werden. Grüns „Gedichte“ (1837) sind eine der schwerwiegendsten Gaben, welche im 19. Jahrhundert auf den Altar der Muse niedergelegt wurden. Es verschmilzt darin die Wirklichkeit des Lebens mit dem Idealismus oft zu einem Humor von wahrhaft tragischer Tiefe [2]). Ein dritter Oestreicher, Karl Beck (1817—79, „Nächte“ — „Der fahrende Poet“ — „Stille Lieder“ — „Janko, der ungarische Roßhirt“ — „Lieder vom armen Mann“ — „Still und bewegt“), hat die Bil-

[1]) „Dem armen augenkranken Kinde
Genesung bringt das Schau'n in's Grün;
So winkt des Dichterwaldes Blüh'n,
Daß nicht das Seelenaug' erblinde.“

[2]) Grüns Poesie nahm überhaupt eine entschiedene Wendung zum Humor und die Keime desselben, welche schon in seinen ersten Dichtungen lagen, entwickelten sich höchst liebenswürdig in seinen späteren, in den „Nibelungen im Frack“ und im „Pfaff vom Kahlenberg“. Bekanntlich hat Auersperg das, wofür er als Dichter sprach, auch als Politiker und Parlamentsredner höchst ehrenhaft vertreten. Gesammelte Werke von Anastasius Grün, herausgeg. von A. L. Frankl, 24 Hefte, 1877. Anast. Grün und seine Heimat, von P. v. Radics, 1876.

derfülle und Bilderluſt, welche den öſtreichiſchen Dichtern eigen iſt, vielfach ins Schwülſtige übertrieben. Sein Ideenreichthum war nicht immer groß genug, um die titaniſch aufgebauſchte Form ſeines Dichtens auszufüllen. Viele ſeiner Hervorbringungen jedoch möchte man gar nicht anders wünſchen: ſo originell gedacht, ſtimmungsvoll und eigenartig geformt ſind ſie. Von zeitgenöſſiſchen Landsleuten und Mitſtrebenden der drei Genannten ſeien hier noch rühmlich erwähnt der gehaltvolle Lehrdichter Ernſt von Feuchtersleben (1806—1849), der Lieder- und Romanzenſänger A. J. von Tſchabuſchnigg (geb. 1809), der Tiroler Hermann von Gilm (1812 bis 1864), deſſen beſtes Gedicht („Der Jeſuit") eine gute That war, und die beiden gefühlsfriſchen, freimuthsvollen und klangreichen Lyriker Hermann Rollet (geb. 1819) und Adolf Pichler (geb. 1819).

Durch Georg Herwegh (1816—75, „Gedichte eines Lebendigen", 1. Bd. 1841, 2. Bd. 1843) erhielt die politiſche Lyrik der Gegenwart, wie ſie insbeſondere durch Platen und Grün angeregt worden, ihre beſtimmt revolutionär-republikaniſche Tendenz, ihr hinreißend pathetiſches Feuer, ſowie eine epigrammatiſch ſcharf und höchſt glänzend zugeſchliffene Form. An Wirkung iſt Herwegh von keinem der übrigen „politiſchen" Dichter übertroffen worden. Das Zarteſte und Schönſte, was er gefühlt und gedacht, hat er in ſeine „Sonette" niedergelegt. In ſeinen ſpäteren Gedichten neigte er ſich mehr und mehr der Satire zu; der Witz des Zorns iſt mächtig darin und der Spott ätzend wie Scheidewaſſer („Neue Gedichte", 1877). Aber als ein „Vates" hat ſich Herwegh nicht erwieſen. Da hatte denn doch Heine einen ganz anderen Prophetenblick beſeſſen. Von allem, was Herwegh zu prophezeien ſich gedrungen fühlte, iſt ſo ziemlich das gerade Gegentheil eingetroffen. H. Hoffmann von Fallersleben (1798—1874), deſſen frühere Lyrik ſich in Volksliederweiſen friſch bewegte, näherte die epigrammatiſche Form in ſeinen „Unpolitiſchen Liedern", in ſeinen „Gaſſenliedern" und „Deutſchen Liedern aus der Schweiz" dem ſangbaren Volkston, während in der politiſchen Lyrik von R. E. Prutz (1816—72) die Tendenz mehr in die rhetoriſche Breite ging. Prutz hat nach dem Vorgang Platens, Gruppe's („Die Winde") und Heinrich Hofmanns („Die Mondzügler") auch eine treffliche ariſtophaniſche Komödie („Die politiſche Wochenſtube") gedichtet, dann mehrere Romane und hiſtoriſche Dramen geſchrieben und ſich als Literarhiſtoriker („Geſchichte des deutſchen Journalismus" — „Geſchichte des deutſchen Theaters" — „Ludwig Holberg") einen Namen gemacht. Mehr ſtofflichen Inhalt brachte jedoch erſt Ferdinand Freiligrath (1810—76, Gedichte 1838 — Glaubensbekenntniß 1844 — Ça ira 1846 — Neuere politiſche und ſociale Gedichte, 1849—51 —Zwiſchen den Garben 1850) in die politiſche Poeſie, nachdem er früher durch ſeine geographiſchen und ethnographiſchen Dichtungen ein ganz neues

Element der deutschen Lyrik zugeführt und dadurch großen Ruf erlangt hatte. Freiligrath — auch als Uebersetzungskünstler wiederholt in diesem Buch erwähnt — war für unsere Dichtung eine wahrhaft heilsame Erscheinung. Denn er brachte neue Stoffe und Formen und trat die zur Konvenienz erstarrte heine'sche Liebeslyrik und die weltschmerzliche Koketterie der Zerrissenheitspoeten mit dem dröhnenden Schritt seiner Verse zu Boden. Er ging, ein poetischer Weltumsegler, auf Entdeckungen aus und stellte, heimgekehrt, vor dem staunenden Publikum jene Bilder auf, welche, markig gezeichnet und mit brennenden Farben gemalt, die Schrecken und die Erhabenheit des Oceans, der Vulkane Islands, der afrikanischen Wüsten, der Savannen Amerika's und des tropischen Urwalds mit magischer Gewalt mitten in die deutsche Binnenpoesie hereinrückten. Später hat den Dichter die Bewegung der Zeit allgewaltig erfasst. Er griff in das Leben des Volkes hinein und formte aus solchen Stoffen der Wirklichkeit jene großartigen, inhaltsvollen politischen und socialen Gedichte „Vom Harze", „Im Irrenhaus", „Rübezahl", „Hamlet", »Requiescat«, „Irland". Auch der schöne Romanzenkranz „Der ausgewanderte Dichter" darf hierher gerechnet werden. Freiligraths Gedicht „Die Todten an die Lebendigen" ist das bedeutendste von allen, welche die Bewegung von 1848 zu Tage gefördert hat[1]). Ein Freiligrath in Prosa war schon früher hervorgetreten, Charles Sealsfield (eigtl. Karl Postel, geb. 1793 zu Poppitz in Mähren, gest. 1864 in Solothurn), welcher der deutschen Novellistik eine so erfrischende Bereicherung und Erweiterung verschaffte, nachdem er gleich mit seinem Erstling („Der Legitime und die Republikaner" 1833) die allgemeine Aufmerksamkeit erregt hatte. Sealsfield ist der Meister des ethnographischen Romans („Der Virey" — „Morton" — „Lebensbilder aus der westlichen Hemisphäre" — „Das Kajütenbuch" — „Deutsch-amerikanische Wahlverwandtschaften" — „Süden und Norden"). Seine allerdings mitunter sehr unkünstlerisch komponirten Bücher führen uns in ihrer veranschaulichenden Kraft so recht in das transatlantische Leben hinein und neben der unvergleichlichen Wahrheit und Belebtheit seiner Naturschilderung wirkt auch seine Meisterschaft in der Charakteristik der Rassen und Nationen höchst anziehend, wenngleich er sich dabei mitunter in Zerrbildnerei gefällt[2]). Fr. Gerstäcker (st. 1872), der beliebte Reiseschriftsteller, strebte im geographischen und ethnographischen Roman Sealsfield nach, ohne ihn jedoch zu erreichen. Dagegen wußte ein jüngerer Landsmann Postels, der Oest-

[1]) „Gesammelte Dichtungen", 6 Bde. 1870. Vgl. A. Klippenberg: „F. Freiligrath", 1868, und J. Scherr: F. F. („Hammerschläge u. Historien", 3. Aufl. I, 279 fg.).

[2]) Vgl. L. Smolle: Charles Sealsfield, ein Lebensbild, 1875, V. Hamburger: Ch. S., eine Biographie, 1881, und J. Scherr: Sealsfield-Postel („Blätter im Winde", S. 371 fg.).

reicher K. E. Franzos, in seinen Schriften („Die Juden von Barnow", „Aus Halb-Asien", „Vom Don zur Donau") die Ethnographie auf's glücklichste mit novellistischer Darstellung zu verbinden. Manche seiner Schilderein aus Galizien und den unteren Donauländern sind wahre Kabinetsstücke der Völkerpsychologie und sein „Shylok von Barnow" darf sich, als Kunstwerk betrachtet, neben jede Novelle der modernen Literatur stellen.

Die politisch-sociale Lyrik in ihrem weitesten Sinne fand begabte Pfleger und Fortbildner in Franz Dingelstedt (Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters 1842, Gedichte 1845, darin S. 307 fg. ein sehr kecker „Roman" in Versen), Moritz Hartmann (st. 1872, „Kelch und Schwert" — „Neue Gedichte" — „Reimchronik des Pfaffen Mauritius" — „Adam und Eva" — „Schatten" — „Zeitlosen"), Alfred Meißner (geb. 1822, „Gedichte 1845" — „Ziska 1846" — Ges. Schriften, 18 Bde. 1871 fg. Ges. Dichtungen, 4 Bde. 1879) und Ludwig Pfau (geb. 1821, „Gedichte", 2. A. 1858). Die drei letztgenannten sind in Richtung und Dichtung mehrfach verwandt, aber doch stellt jeder wieder eine scharfausgeprägte dichterische Individualität dar: Pfau ist vorzugsweise Lyriker, die Brust voll echter Volksliederklänge, Meißner socialer Reflexionspoet voll Feuer und Leidenschaft, Hartmann mehr ein ruhiger, Ideen und Situationen zu klaren Bildern ausprägender Künstler. Hartmann und Meißner sind später als Novellisten sehr fruchtbar gewesen. Der letzgenannte, welcher in seinem „Ziska" der modernen deutschen Epik eine ihrer schönsten Zierden gegeben, hat auch den Zeitroman als wirklicher Dichter gepflegt („Die Sansara" — „Schwarzgelb" — „Babel" — „Der Pfarrer von Grafenried") und seinen Widerjesuitenroman „Zur Ehre Gottes" zu einer Schöpfung novellistischer Künstlerschaft gestaltet. Auch der Schweizer Gottfried Keller (geb. 1819) mag hierher gezogen werden, zweifelsohne der eigenartigste und zugleich stilistisch durchgebildetste Poet, welchen sein Heimatland bislang der deutschen Literatur gegeben hat („Gedichte", „Neue Gedichte", „Der grüne Heinrich", „Die Leute von Seldwyla", „Züricher Novellen", „Das Sinngedicht"). Als Lyriker, mit einem Hang zur lehrhaften Betrachtung, verlautbarte er die originellsten Weisen, welche die Schweiz bislang zu finden vermochte, und als Novellist ist er ein wahrhafter Meister der Kunst, der als sein Meisterstück „Julia und Romeo auf dem Dorfe" gedichtet hat. Neben Keller thaten von jüngeren schweizerischen Dichtern sich hervor E. Dössekel, A. Bitter, R. Weber, A. Corrodi (ausgezeichnet im mundartlichen Idyll), K. Morel (Verfasser des herrlichen Weinlieds „Wie brauſ't der junge Most im Faß"), R. Niggeler und J. V. Widmann, der sich als Dramatiker und Epiker an bedeutsame Probleme heranwagte: „Iphigenie in Delphi" — „Arnold von Brescia" — „Buddha" — „Oenone" — und mittels seiner epischen Humoreske „Der

Wunderbrunnen von Is" einen frischen Kranz sich verdiente. Eine tiefer greifende und weiter reichende Begabung entfaltete K. F. Meyer, dessen sämmtliche Hervorbringungen ebenso von echtpoetischer Anschauung und Auffassung als von gereifter Formsicherheit zeugen („Romanzen und Balladen" — „Huttens letzte Tage", eine historische Elegie von herzbewegender Innigkeit — „Georg Jenatsch", ein historischer Roman, welcher zu den besseren der deutschen Literatur gestellt werden darf — „Das Amulet" und „Der Heilige", geschichtliche Novellen — „Der Schuß von der Kanzel", eine geradezu köstliche humoristische Erzählung, dem Besten beizuzählen, was der deutsche Humor geschaffen). Endlich sind noch mit Auszeichnung zu nennen Kellers und Meyers züricher Landsmann H. Leuthold (st. 1879, „Gedichte"), welcher zu frühe und leider nicht ohne eigene Verschuldung im Strudel des Lebens unterging, ein gedankenreicher Lyriker, der die verschiedenen lyrischen Formen mit spielender Hand beherrschte, und der edel und tieffühlende Dranmor (F. Schmied, „Gesammelte Dichtungen" 1873), welcher das Dasein so ernst und düster nimmt und betrachtet, wie es ist.

Allen diesen Poeten gegenüber hören wir den romantisch-nationalen Ton, wie er aus der Zeit der Befreiungskriege datirt, durch den höchst melodischen Lyriker Emanuel Geibel (geb. 1815) eingehalten (Gedichte 1840, Zeitstimmen, König Roderich, Juniuslieder, Brunhild, Sophonisbe, Neue Gedichte, Gedenkblätter, Heroldsrufe, Spätherbstblätter). Geibels dichterische Laufbahn war unstreitig eine erfreulich vorschreitende. Nachdem er die etwas gemachte Kirchlichkeit seiner ersten Zeit überwunden hatte, sprach er manches gute, versöhnende Wort in den Hader der Zeit hinein und wohl durfte er eine seiner Gedichtesammlungen „Heroldsrufe" betiteln, weil er in der That als ein Herold im beharrend-patriotischen Sinne den Entwickelungsgang der deutschen Verhältnisse mitgemacht hat. Man wird ihm auch nicht gerecht, wenn man ihm ein vorwiegend nur formales Verdienst zuerkennt. Allerdings ist seine Sprache von einer Reinheit, sein Vers von einer Melodie, sein Stil von einer Durchsichtigkeit, wie nur wenige unserer Dichter, nur sehr wenige sie aufzuweisen haben. Allein der schönen Form entspricht, namentlich in den reiferen Werken Geibels, das tüchtige Wesen seiner Poesie. Seine Lyrik hat an Umfang und Gehalt mit jeder neuen Sammlung derselben zugenommen und seine Nibelungentragödie „Brunhild" (1857) muß unter die besten Gaben der tragischen Muse im 19. Jahrhundert gezählt werden. Absichtlicher, recht trotzig sporenklingend, aber nicht missfällig in ihrer jugendlichen Keckheit trat die patriotische Romantik in des zu früh (1847) weggerafften Moritz von Strachwitz Gedichten auf (Gesammtausgabe 1850) und auch die altpreußische Romantik, wie sie H. Scherenberg in seinen tüchtigen Bataillenstücken („Waterloo", „Leuthen", „Ligny") entfaltete, hatte ihre Berechtigung. Selbst Vollblutro-

mantiker wie Wilhelm Hertz (geb. 1835, „Hugdietrichs Brautfahrt“ — „Lanzelot und Ginevra“ — „Heinrich von Schwaben“) und Viktor Scheffel (geb. 1826, „Der Trompeter von Säckingen“ — „Frau Aventüre“ — „Bergpſalmen“), ſind nicht zurückzuweiſen, weil ſie als unbefangene Künſtler zu ihren Stoffen herantraten; Scheffel hat überdies durch ſeine Gedichteſammlung „Gaudeamus“ (1867) das Gebiet unſerer humoriſtiſchen Lyrik und durch ſeinen „Ekkehard“ (1857) das Gebiet unſerer hiſtoriſchen Novelliſtik weſentlich und ſchön erweitert. Dagegen war es nur ein Anachronismus, wenn der Hyperromantiker Oſkar von Redwitz (geb. 1823) in ſeiner „Amaranth“ abgeſtandenen Fouqué-Kohl wieder aufwärmte und mit dieſem Geköch ſo viele Gänſe und Gänſeriche deutſcher Nation entzückte. Solches Unkraut pflegt eben in Zeiten ſtupider Rückwärtſerei und allgemeiner Niedertracht, wie 1849 eine hereinbrach, giftig aufzuſchießen [1]). Redwitz ſelber hat übrigens ſpäter eingeſehen, daß ſeine Amaranth nur eine Jugendſünde geweſen, und hat dieſelbe zu ſühnen geſucht mittels ſeines „Odilo“, einer wohllautenden Novelle in Verſen. Schon früher hatte er ein wirkſames Bühneſtück („Der Zunftmeiſter von Nürnberg“) geſchrieben und weniger mittels ſeines dickleibig verfehlten Romans „Hermann Stark“ als vielmehr durch einzelne gelungene Sonette in ſeinem leider zu geſchwätzigen „Lied vom neuen deutſchen Reich“ ſeine patriotiſche Geſinnung kundgethan. Die bekannte „blaue Blume“ der Romantik ſcheint übrigens in Deutſchland von Zeit zu Zeit immer wieder aufblühen zu müſſen und man muß geſtehen, daß ſie das recht friſch und hübſch gethan in den mit reicher und anmuthiger Lyrik durchwobenen epiſchen Bearbeitungen nationaler Sagen und Geſchichten von Julius Wolff („Till Eulenſpiegel“ — „Der Rattenfänger von Hameln“ — „Der wilde Jäger“ — „Tanhäuſer“). Wie dankbar immer man es anerkennen muß, daß ſich Dichter finden, welche dem äſthetiſchen Bedürfniſſe der „Söhne und Töchter gebildeter Stände“ wohlſchmeckende und geſunde Nahrung zu bieten vermögen, ſo muß es doch als ein Glück für unſere Literatur betrachtet werden, daß neben den Pflegern der beſagten blauen Blume, zu welchen der Oeſtreicher Julius von der Traun (A. J. Schindler, „Roſenegger Romanzen“, „König Salomon von Ungarn“, „Schelm von Bergen“, „Gedichte“, „Novellen“) zu zählen iſt, auch Pfleger anderer Blumen aufſtehen oder, weniger bildlich und blumig zu reden, daß die romantiſche Tendenz in der koſmopolitiſch-humaniſtiſchen immer wieder ein heilſames Gegengewicht erhielt. Dies geſchah gerade zur

[1]) Die „Amaranth“ und ihr Erfolg waren ein deutlichſtes Krankheitſymptom jener Zeit. R. Rodt (Ludwig Eichroth, der geiſtvolle Parodiſt — „Humoriſtiſche Gedichte“, 3 Bdchen. —) hat die Amaranth höchſt witzig und ergötzlich verſpottet in ſeinen „Gedichten in allerlei Humoren“ (1853), S. 1 fg.

Zeit des Amaranthschwindels recht auffallend, indem G. Fr. Daumer (geb. 1800), der Dichter der „Frauenbilder und Huldigungen", mit seiner genialischen Umdichtung der Lieder des „Hafis"(1846) duftige und auch mit scharfen Dornen bewehrte Rosen von Schiras in den Garten der deutschen Poesie herübergepflanzt hatte. Weitergeführt wurde dieser Ton durch Friedrich Bodenstedt (geb. 1819), den Reiseschriftsteller („1001 Tag im Orient"), Ethnographen („Die Völker des Kaukasus") und Uebersetzungskünstler, der mit seinen den alten deutschen Spruch vom Wein, Weib und Gesang hafisisch variirenden „Liedern des Mirza-Schaffy" (1852) einen fast beispiellosen Erfolg erzielte, auch anderweit als erzählender Poet („Epische Dichtungen") und als lyrischer („Ausgewählte Dichtungen" 1864) mit Geschick, als Dramatiker ohne Glück sich versuchte.

Das Drama in seiner höheren oder höchsten Erscheinungsform, d. h. als historische Tragödie, ist in neuester Zeit nicht ungepflegt geblieben und hat die Bemühungen talentvoller Dichter angezogen. Auch blieben diese Bemühungen nicht ohne ehrenwerthe Resultate, wie einige der tragischen Dichtungen von J. L. Klein („Maria v. Medici", „Luynes", „Richelieu", „Zenobia" — Dramt. Werke, 7 Bde. 1871), dann „Jesus der Christ" von A. B. Dulk, „Die Gräfin", „Erich der Bauernkönig", „Marino Faliero", „Wullenweber" u. a. von H. Kruse, sowie die beiden gekrönten Preistrauerspiele „Brutus und Kollatinus" von Albert Lindner[1]) und „Die Sabinerinnen" von Paul Heyse (geb. 1830) bezeugen können. Was Heyse betrifft, so liegt seine Stärke jedoch offenbar weder in der Tragik noch in der Dramatik überhaupt. Seine schöne Begabung ist eine wesentlich epische. Als Erzähler in gebundener und in ungebundener Redeweise gehört er zu unsern ersten Stilkünstlern. Seine „Novellen" (6 Bde.) und seine „Novellen in Versen" (2 Bde.) beschäftigen sich vorzugsweise mit der Behandlung absonderlicher psychologischer Probleme, woraus sich höchst originelle Situationen entwickeln, wobei es dann aber auch nicht ohne Raffinirtheit und Manierirtheit abgeht. Mitunter hat man beim Lesen heyse'scher Novellen geradezu das Gefühl, der Autor müßte sich hingesetzt haben, um Absonderlichkeiten, welche zu einer niedagewesenen Zuspitzung sich eigneten, mühsälig auszutifteln. Das wäre aber falsch gerathen. Denn Heyse's Erfindungs- und Erzählungsgabe ist eine ebenso frisch und rasch strömende als unerschöpfliche und seine späteren Novellen in ungebundener und in gebundener Redeweise („Moralische Novellen" — „Das Ding an sich" — „Die Madonna im Oelwald" u. a.) stehen weder in Konception noch in Komposition den früheren nach. Heyse's Lyrik („Gedichte" — „Skizzenbuch"

[1]) Unter dessen späteren Werken die historische Tragödie „Don Juan" rühmlich hervorragt.

— „Verſe aus Italien“) iſt ohne große Würfe, aber ideenreich und bilderſchön. In ihrer Sauberkeit und Zierlichkeit macht ſie den Eindruck kunſtvoller Elfenbeinſchnitzerei, allein ihre Glätte ermangelt keineswegs der Wärme. Als Ueberſetzungsmeiſter iſt uns Heyſe mehrmals begegnet. (Geſ. Werke, 10 Bde. 1872 fg.) Das reinkünſtleriſche Streben und die ſauber gemeißelte und polirte Form in Vers und Proſa hat mit Heyſe gemein der gedankentiefe Lyriker und Erzähler Theodor Storm (geb. 1817). Es iſt Urſprünglichkeit in ſeiner Anſchauungsweiſe und darum weiß er in ſeinen Gedichten tauſendmal ſchon Beſchriebenem und Beſungenem den Stämpel der Eigenartigkeit aufzudrücken. Was ſeine Erzählungen angeht, ſo hat es in alter und neuer Zeit wenige Poeten gegeben, welche die Novelle — (die Krone der ſtorm'ſchen Novellen dürfte „Immenſee“ ſein) — ſo zu einem Kunſtwerk zu geſtalten vermochte wie er. (Geſ. Schriften, 4 Bde. 1870.) Eigenthümlich vermöge ihres hiſtoriſchen Blickes und ihrer veranſchaulichenden Bildnerkraft ſteht die lyriſche Epik von Hermann Lingg (geb. 1820 da („Gedichte“, „Neue Gedichte“, „Dunkle Gewalten“, „Schlußſteine“), welcher es auch unternahm, ſeine Kraft als Epiker an einem der großartigſten Stoffe der Weltgeſchichte zu meſſen. Seine in Achtzeilern geſchriebene „Völkerwanderung“ (1866, 3 Bde.) hat aber den rege gemachten Erwartungen nicht entſprochen. Schöne Einzelheiten die Hülle und Fülle, allein das Ganze verfällt der wohlgebauten Stanzen ungeachtet gar häufig in den monotonen Hundetrab der gereimten Chronik. Ein mit Lingg wahlverwandter Poet, Simon Heller, wagte noch Kühneres, nämlich die ganze Weltgeſchichte vom Beginn der chriſtlichen Zeitrechnung an bis auf unſere Tage herab in den Rahmen einer an den Mythus vom ewigen Juden geknüpften Dichtung zu ſpannen und ſo eine Art „Menſchliche Komödie“, ein Seitenſtück zur göttlichen des Dante zu ſchaffen: — „Ahaſverus“ (1866). Mit den beiden Genannten hat Adolf Stern (geb. 1835) die Vorliebe für hiſtoriſche Stoffe und Probleme gemein und er hat ſolche in Novellen, aber am glücklichſten in zwei epiſchen Dichtungen („Jeruſalem“ — „Johannes Gutenberg“) behandelt. Umgekehrt leiſtete Felix Dahn (geb. 1834) ſein Beſtes, wann er im Lied und in der Ballade („Gedichte“ 1857) oder in der epiſchen Rhapſodie („Sind Götter?“ 1874) der reinlyriſchen Stimmung den entſprechenden Ausdruck gab. In ſeinen Trauerſpielen tritt die patriotiſche Tendenz allzu rhetoriſch zudringlich hervor und in ſeinem großen hiſtoriſchen Roman „Ein Kampf um Rom“ (4 Bde.) ſind die ſorgſamen geſchichtlichen Studien, von welchen das Buch zeugt und die von dem Verfaſſer der „Könige der Germanen“ zu erwarten waren, das Erfreulichſte. Uebrigens iſt ja bekannt, daß die derbrealiſtiſch, um nicht zu ſagen grobmaterialiſtiſch geſinnte zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts für Löſungsverſuche höchſter Fragen der Poeſie kein rechtes Ohr und Herz hatte.

Darum ließ sie auch den „Demiurgos“ (1852 fg.) von Wilhelm Jordan (geb. 1819) unbeachtet vorübergehen, ein „Mysterium“, welches phantasie- und geistvoll die alte Welt- und Menschheiträthselfrage behandelt; allerdings ohne eine befriedigende Lösung zu finden, weil es ja überhaupt keine gibt. Jordan unternahm es auch, „Die Nibelunge“ stabreimend neuzudichten, und er hat in seiner „Sigfridssage“ und in „Hildebrants Heimkehr“ (1867—75) diese große Aufgabe befriedigend gelöst, wie er früher als tragischer Dichter („Die Witwe des Agis“) und als komischer („Die Liebeleugner“ — „Durch's Ohr“) mit Geschick sich versucht hatte. An Bühnenwirkung haben aber wohl zwei Dramatiker, Samuel Mosenthal (geb. 1821, „Deborah“, „Der Sonnwendhof“, Ges. Werke, 6 Bde. 1878 fg.) und Adolf Wilbrandt die meisten ihrer Mitstrebenden hinter sich gelassen. Wilbrandt, nebenbei auch feinsinniger Novellist, bürgerte sich mittels seines Drama's „Der Graf von Hammerstein“ (1870) auf der Bühne ein und entwickelte dann in der Trauerspieldichtung („Gracchus“, „Giordano Bruno“, „Arria und Messalina“, „Nero“, „Kriemhild“) wie im Lustspiel („Die Maler“, „Die Vermählte“, „Durch die Zeitung“, „Die Wege des Glücks“ u. a.) eine Fruchtbarkeit, deren Früchte freilich nicht alle gleich schön und erquicklich waren. Ein Stück wie „Arria und Messalina“ z. B. mit seinen gewaltsamen sinnlichen Reizmitteln gehörte doch mehr auf die Bretter eines pariser Boulevardtheaters als auf die tragische Bühne der Deutschen. Solchen Verirrungen gegenüber erscheint die vornehme Tragik, wie sie Franz Nissel in seiner „Agnes von Meran“ bekundete, immerhin als preiswürdig. Gesund in seinem Wollen, drastisch und packend in seinem Können, hat Ludwig Anzengruber der deutschen Bühne eine Reihe von Volksstücken gegeben („Der Pfarrer von Kirchfeld“, „Der Meineidbauer“, „Die Kreuzelschreiber“, „Der Gewissenswurm“, „Hand und Herz“, „Der ledige Hof“), welche von derselben vollendeten Kenntniß der Volksseele und des Volkslebens zeugen, welche dieser nervige Dramatiker auch als Erzähler („Der Schandfleck“, „Das Sündkind“, „Dorfgänge“) dargelegt hat. Für den täglichen Bühnenbedarf sorgten begabte und fruchtbare Komödien- und Possendichter wie Wichert, von Moser und Rosen, während Dramatiker wie L'Arronge („Doktor Klaus“) und Paul Lindau („Marion“, „Maria und Magdalena“, „Ein Erfolg“, „Tante Therese“, „Johannistrieb“ u. a. — Theater, 3 Bde.) das höhere Lustspiel und das Konversationsstück mit Erfolg pflegten. Lindau hat sich auch als einer unserer geistreichsten und witzigsten Feuilletonisten ausgewiesen („Briefe eines deutschen Kleinstädters“, u. a.). Das Zeitungsfeuilleton ist überhaupt — freilich nicht zum Vortheil der Literatur — eine literarische Macht geworden, welche Keiner geschickter, anregender und ergötzlicher zu handhaben verstand als der wiener Spaziergänger D. Spitzer, dessen 4 Bände „Wiener Spazier-

gänge" sprühende und prasselnde Witzfeuerwerke sind. Spitzers prickelnde Novelle „Das Herrenrecht" wäre freilich passender in den Tagen Crebillons des Jüngeren als in den unsern geschrieben worden .... Die Lust und Laune, im Dichten sich zu versuchen, dringt in immer weitere Kreise und nie fehlt es an lyrischem, epischem und dramatischem Nachwuchs. Freilich entspricht dem Wollen keineswegs immer das Vollbringen. Auch erscheinen und verschwinden Dutzende, sogar Hunderte von Gedichtesammlungen ohne auch nur den schwachen Trost zu haben, von sich sagen zu können: „Es ist unseres Schicksals entweder oder: heute sind wir Mode und morgen Moder." Der diesen Vers gemacht, Johann Leopold, hat wie seine Mitlyriker Theodor Altwasser, Hermann Neumann, Max Kalbeck, Albert Möser, Konrad von Prittwitz-Gaffron, Ernst Scherenberg, A. Friedmann, L. Baumbach, St. Milow, K. Weitbrecht, E. Ziel, G. v. Amyntor, M. Schlierbach H. Herrig, A. Aar, K. Wörmann und die vier Deutsch-Amerikaner Konrad Krez, E. A. Zündt, Eduard Dorsch und Kaspar Butz gerechten Anspruch, nicht übersehen zu werden. An schroffen Gegensätzen ist auch kein Mangel. Wenn uns, beispielweise zu reden, Hieronymus Lorm (Landesmann) in seinen Gedichten, seinen Essays und in seinen erzählenden Schriften den ganzen Ernst des Daseins und die aus der Betrachtung seiner Erscheinungen sich ergebende pessimistische Stimmung zur Anschauung bringt, so formgediegen, daß er mitunter in einen Satz oder in eine Strophe das Weltweh zu bannen weiß [1]), so schlendert dagegen Ernst Eckstein, der sprachgewandte Dichter des komischen Epos „Schach der Königin" und des lustigen „Hohenliedes vom deutschen Professor", frisch, keck, burschikos-hemdärmelig einher.

Wiederum müssen wir schließlich einen Schritt zurückthun, um noch einer Erscheinung zu gedenken, welche seit den 40ger Jahren in der deutschen Literatur eine breite Stellung gewann. Diese Erscheinung war die Dorfnovellistik. Der demokratische Geist, welcher mehr und mehr alle Verhältnisse der Neuzeit zu durchdringen und zu bestimmen angefangen hat, brachte dazumal in die „mit Tendenzen gemästete" und allmälig sehr platt und phlegmatisch gewordene deutsche Novellistik einen frischen Zug und eine gesunde Bewegung, eben die Dorfgeschichteschreibung. Die Anfänge derselben lassen sich bis ins Mittelalter zurückführen und sie war schon im

[1]) „So lang die Sterne kreisen
Am Himmelszelt,
Vernimmt das Ohr den leisen
Gesang der Welt:
Dem seligen Nichts entstiegen,
Der ewigen Ruh',
Um ruhelos zu fliegen —
Wozu? Wozu?"

18. Jahrhundert durch Jung-Stilling, im 19. durch Brentano, Immermann, Wilhelm Martell und Adelheid Reinbold episodisch oder selbstständig in die Literatur eingeführt worden. Dann trat Alexander Weill mit seinen gesunden „Elsässer Dorfgeschichten" auf (1841), aber zur künstlerischen Geltung verhalf erst Berthold Auerbach (geb. 1812) dem Dorfroman („Schwarzwälder Dorfgeschichten", 1843 fg.), insbesondere dadurch, daß er das Leben und Weben des Landvolks mit dem der übrigen Stände in Beziehung setzte und so das Verhalten der Bauerschaft zur politischen und socialen Entwickelung der Zeit deutlich zur Anschauung brachte. Freilich ist Auerbach gerade hiedurch mitunter in den Fehler verfallen, seine Bauern viel zu „gebildet" darzustellen. Ueberhaupt merkt man diesen Schwarzwäldlern und Schwarzwäldlerinnen doch sehr leicht an, daß der Autor sie sorgfältig Toilette machen ließ, damit sie in den Salons vorstellbar wären. Später hat Auerbach, dessen Erzählungen eine lange Bändereihe füllen, den Versuch gemacht, die Dorfgeschichte mit der Hofgeschichte zu verbinden („Auf der Höhe") und erreichte damit noch eine Steigerung seiner Popularität, welche aber seine Romane „Ein Landhaus am Rhein", „Waldfried", „Forstmeister" u. a. nicht ganz auf der Höhe zu erhalten vermochten, (Sämmtl. Werke, 40 Bde.). Neben ihm haben der Lehrdichter („Die Religion des Geistes") Melchior Meyr (1810—71, „Erzählungen aus dem Ries"), W. O. von Horn (Oertel), J. F. Lentner, P. K. Rosegger und Joseph Rank mehr oder weniger gelungene Gemälde aus dem Volksleben verschiedener Gegenden Deutschlands geliefert. Als unerreichter Meister in der Malerei der bäurischen Welt ist aber der Schweizer Jeremias Gotthelf (Albert Bitzius, 1797—1854, Ges. Schriften, 24 Bde. 1861) anzuerkennen. Bei diesem Realisten erster Ordnung trifft man unverfälschtes und unparfümirtes Bauerthum, so unparfümirtes, daß man mitunter die Düngerhaufen aus seinen Büchern duften spürt. Schade, daß er den niederländisch treuen und farbenkräftigen Pinsel, womit er seine berner Dorfbilder malte — („Bauernspiegel", „Leiden und Freuden eines Schulmeisters", „Die Armennoth", „Uli der Knecht", „Uli der Pächter", „Bäbi Jowäger", „Der Geldstag", „Zeitgeist und Bernergeist", „Erzählungen und Bilder aus dem Volksleben der Schweiz" u. a.) — allzu häufig in theologische Galle getaucht hat, und schade auch, daß seine Darstellung nicht selten, statt in die Höhe und in die Tiefe zu gehen, nur maßlos in die Breite geht. Hätte dieser Zweifelsohne-Poet seine großen Gaben künstlerisch zu Rathe zu halten und zu verwenden gewußt, so müßte er einer der ersten Schriftsteller des 19. Jahrhunderts geworden sein. Auch andere Novellisten sind von der Dorfgeschichtebeschreibung ausgegangen, um sich dann anderen Gebieten der Erzählungskunst zuzuwenden. Ihre Zahl ist Legion. Ehrende Anerkennung verdienen Edmund Höfer, Friedrich Spielhagen, Jakob Corvinus

(Raabe), Gustav von Struensee, August Becker, Hanns Hopfen, Julius Rodenberg, Robert Waldmüller, Philipp Galen, Ulrich von Baudissin, Golo Raimund, Robert Schweichel, Adolf Zeising, Max Ring, Leo Wolfram, A. L. Brachvogel, Robert Byr, Adolf Widmann, Leopold Kompert, Ferdinand Kürnberger, Julius Bacher, Hermann Schmid (der bairische Dorfgeschichtenschreiber par excellence), Otto Roquette, welcher sich mittels seiner reizenden Märchenschwankdichtung „Waldmeisters Brautfahrt" in die Literatur eingeführt hatte; dann noch L. v. Sacher-Masoch, Julius Grosse, der aber als Lyriker („Aus bewegten Tagen") bedeutender ist denn als Novellist und sich als Dramatiker wirksam erwiesen hat („Die Ynglinger" — „Gudrun" — „Johann von Schwaben" — „Die steinerne Braut"), Karl Frenzel (verdienstvoll vornehmlich als Kritiker und Essayist: — „Dichter und Frauen", „Deutsche Kämpfe"), Viktor Blüthgen, Johannes von Dewall, H. von Wachenhusen, Rudolf Lindau, Friedrich Uhl und Wilhelm Jensen (auch als Lyriker mit Auszeichnung zu nennen), sowie die Novellistinnen E. Marlitt, Klara Bauer (Karl Detlef), Luise von Francois, Wilhelmine von Hillern, Marie von Ebner-Eschenbach und Helene von Hülsen. Unter den erwähnten Erzählern allen gilt Spielhagen für den bedeutendsten Erfinder und Stilisten. Seine Romane („Problematische Naturen", „Durch Nacht zum Licht", „In Reih' und Glied", „Hammer und Amboß", „Springflut", u. a.) erweisen in der That ein ernstes Streben nach Kunstvollendung. Wer aber, unbetäubt von den Posaunenstößen der lieben Kameradschaft, diese Erzählungen unbefangen prüft, dürfte finden, daß die erste in der Reihe derselben die beste geblieben sei. An weitreichender Beliebtheit in allen, vorzugsweise norddeutschen, Schichten der Lesewelt trug es über die Genannten weit davon der mundartliche Erzähler Fritz Reuter (1810—74, Sämmtl. Werke, 15 Bde.), welcher im mecklenburger Plattdeutsch schrieb und durch eine rasche Aufeinanderfolge seiner realpoetischen, drastisch-humoristischen und doch vom idealistischen Goldschimmer überhauchten Erzählungen in Versen und Prosa („Läuschen und Rimels", „Reis' na Belligen", „Kein Hüsung", „Olle Kamellen", „Ut mine Festungstid", „U mine Stromtid", u. a.) dem Heißhunger seiner Bewunderer und Bewundererinnen kaum genugthat. Er hat einige typische Gestalten geschaffen, vor allen die des „Entspekters" Bräsig. Die vollendetste seiner Erzählungen ist die Novelle „Ut de Franzosentid". Ob aber dieser „norddeutsche Hebel", wie man Reuter ja wohl genannt hat, obzwar nicht sehr zutreffend, so lange ausdauern werde wie der süddeutsche, ist fragwürdig [1]).

[1]) Zu vgl. O. Glagau: Fritz Reuter, s. Leben und s. Dichtungen, n. A. 1875. H. Ebert: Fritz Reuter, s. Leben und s. Werke, 1874.

Die Summe unserer Betrachtung der dichterischen Hervorbringung Deutschlands in der 2. Hälfte, ja wohl während des ganzen Verlaufes des 19. Jahrhunderts ist, daß dieselbe unserem literarischen Besitzthum unzweifelhaft viel Geistvolles, Bedeutendes und Schönes hinzugefügt hat. Solche „Menschengeschick bestimmenden" Werke, wie uns zu ihrer Zeit Lessing, Göthe und Schiller schufen, hat sie freilich nicht zuwegegebracht. Der tiefrealistische Hang und Drang unserer Zeit ist ja überhaupt so großartigen idealistischen Schöpfungen hinderlich und abgünstig. Sodann haben es die Zeitverhältnisse mit sich gebracht, daß die Literatur aus einer freien Kunst ein Gewerbe, ein Geschäft, eine Industrie geworden ist, welche mehr rastlos rührige „Hände" als bedächtig schaffende Köpfe oder gar vollends Charakterköpfe verlangt und braucht. Diese Industrie kommt den Bedürfnissen und Forderungen eines Publikums, dessen ungeheure Mehrzahl nur flüchtig unterhalten oder derb gekitzelt sein will, dienstwillig entgegen. Endlich ist zu sagen, daß das Gewucher der zur alles beherrschenden Mode und Macht gewordenen Zeitschriftlerei die eigentliche Literatur mehr und mehr zu ersticken droht. Wenn daher die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts in Deutschland auf ihre stolzesten und wirksamsten literarischen Thaten hinweisen will, so wird sie geschichtewissenschaftliche und mehr noch naturwissenschaftliche Bücher nennen müssen, wie die „Chemischen Briefe" eines Justus von Liebig oder den „Kosmos" eines Alexander von Humboldt (1769—1859), der es unternahm, eine Weltgeschichte der Natur zu schreiben, d. h. alle Resultate, welche die Naturforschung bislang gewonnen hatte, zusammenzufassen, die Natur „lebendig und in ihrer erhabenen Größe zu schildern und in dem wellenartig wiederkehrenden Wechsel physischer Veränderlichkeit das Beharrliche aufzuspüren und aufzuzeigen". Die Naturwissenschaft ist wesentlich optimistisch; sie dient mit Bewußtsein der Lehre von der ewig-rastlosen Vervollkommnungsfähigkeit der Menschen und der Gesellschaft. Die deutsche Philosophie dagegen ist in ihrem letzten originellen Denker, in Arthur Schopenhauer (1788—1860 — „Die Welt als Wille und Vorstellung" — „Parerga und Paralipomena") einstweilen zu einem entschieden pessimistischen Schlusse gekommen, die alte buddhistische Weltschmerz- und Weltverneinungsidee tiefsinnig neu begründend. Schopenhauer verdient übrigens schon deßhalb einen Platz in der Geschichte der deutschen Nationalliteratur, weil er in der Philosophie dem barbarischen Rothwelsch der Hegelei die Klarheit einer gesundmenschenverständlichen Sprache entgegenstellte. Dasselbe Lob gebührt Eduard von Hartmann, welcher in seiner „Philosophie des Unbewußten" die schopenhauer'sche Anschauung ebensosehr berichtigt als ergänzt hat. Einen dichterischen Widerhall fand diese Gedankenstimmung in Robert Hamerling (geb. 1832), welcher schon in seinem Liederbuch „Sinnen und Minnen" eine überraschende Formvollendung erwies, in seinen epischen Schildereien „Ahasver

in Rom“ und „Der König von Zion“, wie in ſeinem antiquariſchen Roman „Aſpaſia“, eine blendend farbenprächtige, da und dort nur in allzu üppige Ranken auslaufende Malerei entfaltete und in ſeinem melodiſchen „Schwanenlied der Romantik“ zweifelſchwere Fragen aufwarf, die er peſſimiſtiſch beantwortete, ohne jedoch dem Glauben an das Ideal abtrünnig zu werden. Hier finden ſich auch die ſchönen an Deutſchland gerichteten Strophen, womit dieſes Kapitel paſſend zu beſchließen mir geſtattet ſei: —

„Ja, Vaterland, geliebtes! umſtröme dich Glück und Heil!
Was Beſtes bringen die Zeiten, es werde dir zu Theil!
Nur, fleh' ich, nie mißachte in neuen Strebens Drang,
Was deutſchen Namens Ehre geweſen ein Jahrtauſend lang!

Entfache des Geiſtes Leuchte zu niegeſeh'nem Glanz,
Doch pflege du das Herz auch; pflege den keuſchen Kranz
Tiefinniger Gefühle; wahre duftig zart
Die Blume deutſchen Gemüthes im froſt'gen Hauch der Gegenwart.

Was Wirklichkeit dir immer für goldne Kränze flicht,
Mein Volk, der Ideale Bilder ſtürze nicht!
Steh'n ihre Tempel öde, du walle noch dahin,
In ihrer Sternglut bade ſich ewig jung der deutſche Sinn!

Wenn ſie dich Träumer ſchelten, mein Volk, erröthe nicht!
Nicht höre den falſchen Propheten, der tadelnd zu dir ſpricht,
Du müſſeſt „ſtaatsklug“ werden, es heiſche das Völkerglück
Den nackten Egoismus, des Urwalds Raubthierpolitik!

Nein, weil es dir vertraut ward, das Banner des Ideals,
So halt' es hoch im Schimmer des ewigen Sonnenſtrals;
Hoch halt' es unter den Völkern und walle damit voran
Die Pfade der Geſittung, der Freiheit und des Rechtes Bahn!“

Drittes Kapitel.

Die Niederlande.[1])

Zwiſchen den Dünen der Nordſee und den Stromgebieten des Rheins, der Schelde, Maas, Yſſel und Ems ſtrecken ſich, vielfach in Inſeln und Halbinſeln auslaufend, fruchtbare Niederungen und Marſchen hin, die von Uralters her germaniſchen Volksſtämmen zu Wohnſitzen dienten. Wenigſtens bezeugt Cäſar ausdrücklich, daß ſchon vor der Wanderung der Kimbern und Teutonen in den Gauen im Weſten des Rheins germaniſche Völker ſich

[1]) A. Ypey: Beknopte geschiedenis der nederlandsche tale, 1812. F. Willems: Verhandeling over de niederduytsche taal en letterkunde, opzigtelik de zuydelyke Provintien de Nederlande, 1819—24. W. de Clerq: Beantwoording der vrage: welken invloed heeft vreemde letterkunde etc. gehad op de nederlandsche taal en letterkunde sints het begin der vijftiende eeuw tot op onze dagen? 1825. Van Capelle: Over den invloed der hollandsche letterkunde op de hoogduitsche in de 17 eeuw. Van Capelle: Bydragen tot de geschiedenis der wetenschappen en letteren in Nederland, 1821. H. S. Lebrocquy: Précis de l'histoire littéraire de Pays-Bas, 1827. A. Snellaert: Histoire de la litt. flamande. J. Bowring: Sketch of the language and litterature of Holland, 1829. L. G. Visscher: Bloemlezing mit de beste Schriften der nederlandsche dichters van de 13e tot en nat de 18 eeuw, 1820. W. J. A. Jonckbloet: Geschiedenis der middenederlandsche letterkunde 1851. W. J. A. Jonckbloet: Geschichte der niederländerischen Literatur. Autoris. deutsche Ausgabe von W. Berg. Mit einem Vorwort von E. Martin, 1870—72, 2 Bde. W. J. Hofdijk. Geschiedenis der nederlandsche letterkunde, 3. druk, 1864. J. van Vloten: Schets van de geschiedenis der nederlandsche letteren, 1871. Ein ungenannter Holländer: Die poetiſche Literatur der Holländer (Ausland" 1834. Nr. 32 fg.). H. Hoffmann: Horae Belgicae, Pars I. (Ueberſicht der mittelniederländiſchen Dichtung). F. J. Mone: Ueberſicht der niederländiſchen Volkslit. ält. Zeit, 1838. Ferd. von Hellwald: Geſchichte des holländiſchen Theaters, 1873. Nederland'ſche Bibliothek (Leipzig), 1874 fg. S. v. Eichſtorff: Deutſche Blumenleſe aus niederländ. Dichtern, 1826. F. W. Mauvillon: Auswahl niederländ. Gedichte (in's Deutſche übertragen), 3 Thle. 1839—41. J. Düringsfeld: Das geiſtige Leben der Vlamingen (eine verdeutſchte reiche Anthologie der vlämiſchen Literatur), 3 Bde. 1861.

niedergelassen hätten. Falls die Herleitung ihres Gesammtnamens Belgier von dem Thätigkeitswort balgen statthaft wäre, was sie aber schwerlich ist, so wiese dieser Gesammtname deutlich auf die altdeutsche Tugend der Streitbarkeit hin, von welcher in der That die Bewohner der Niederlande in alter und neuer Zeit rühmlichste Proben abgelegt haben. Mit der nämlichen zähen Ausdauer und Unerschrockenheit, womit sie die Nordwestküste ihres Landes dem Meere abtrotzten, haben die Niederländer in verschiedenen Perioden ihre Unabhängigkeit gegen äußere Feinde, ihre Freiheit gegen innere Unterdrücker behauptet. Es bildete sich hier schon frühe ein mannhafter republikanisch-bürgerlicher Sinn aus, welcher, besonders von dem großen und erfolgreichen Aufschwung der Nation im 16. und 17. Jahrhundert an, nach außen in Krieg, Handel und Kolonisation, nach innen in Gewerbefleiß und bürgerlichen Einrichtungen, in Wissenschaft und Kunst Tüchtiges leistete. Mit dieser Tüchtigkeit verband sich im Charakter der Niederländer eine gewisse Neigung für das Mittelmaß in allen Dingen, eine Vorliebe für häusliche Behäbigkeit, für das Glück des Stilllebens und der Beschränkung, Eigenschaften, die allerdings später mitunter zur sprödesten Philisterei verknöchern mußten, sowie ihnen nicht mehr das Gleichgewicht gehalten wurde durch die Rückwirkungen einer bedeutenden Rolle auf dem Schauplatz der Geschichte. So erklärt es sich denn auch leicht, daß die niederländische Nationalliteratur fast durchweg den Charakter hausbackener Mittelmäßigkeit trägt [1]). Alle Extreme werden da sorgfältig vermieden, alles feurigere Aufstreben geht in einer gewissen behaglichen Spießbürgerlichkeit unter, aller laute Klang dämpft sich zu holländischer Stille. Die Poesie fährt hier nicht mit geschwellten Segeln über das endlose Meer der Phantasie hin, sondern wird am Zugseil lederner Regeln wie eine Trekschuite mühsälig durch die engen Kanäle häuslicher Gewohnheit und bürgerlichen Verkehrs gezogen. Nur das Volkslied erlaubt sich zuweilen dreisten Spaß und lautes Auflachen, denn es blieb für die frischeren Einflüsse von Deutschland her immer empfänglich, während sich die Kunstpoesie der Niederlande schon frühe der trockenen Nachahmung französischer Muster ergab.

Die Sprache der Niederlande theilt sich noch jetzt in zwei Hauptmundarten, in die flämische im Süden (Flandern und Brabant) und in die

[1]) Die Nationalliteratur, wohlverstanden! Denn es ist bekannt, daß in einigen Zweigen der Literatur im weiteren Sinne viele Niederländer sehr Bedeutendes geleistet und europäischen Ruhm erlangt haben, wie in der mit Vorliebe gepflegten philologischen und humanistischen Wissenschaft die Agrikola, Erasmus, Lipsius, Skaliger, Spanheim, Heinsius, Drakenborch, Hemsterhuis, Valckenaer, Ruhnken, in der Theologie und Jurisprudenz Huig de Groot (Hugo Grotius, 1583—1645), in der Medicin Boerhave, in der Mathematik Huygens, in der Philosophie Spinoza, der freilich kaum ein Niederländer zu nennen ist.

holländiſche im Norden. Die dem ſtaatlichen Verbande von Holland angehörenden Frieſen ſprechen ihre eigene Mundart. Das Flämiſche war in älterer Zeit die Schriftſprache für alle dem Herzog von Burgund unterworfenen ſiebzehn Provinzen der Niederlande, im Verlaufe der Zeit jedoch gewann vom Süden her das Franzöſiſche, vom Norden her das Holländiſche Boden und das letztere Idiom wurde, obgleich erſt ſeit dem Ende des 16. Jahrhunderts ſchriftgemäß ausgebildet, die Schrift- und Amtsſprache für die 7 nördlichen Provinzen, wie für die Kolonien, ja ſeit 1815 auch für die ſüdlichen Niederlande. Als ſich aber das gewaltſame Band, welches Belgien mit Holland vereinigt hatte, in Folge der Julirevolution löſ'te, begann auch die flämiſche Mundart wieder literariſch aufzukommen und ſie hat ſich ſeither, dem gefährlichen Einfluß des von der Regierung in jeder Weiſe bevorzugten und begünſtigten Franzöſiſchen zum Trotz, neu befeſtigt und in Anſehen gebracht. Patriotiſche Gelehrte, unter denen vor allen J. F. Willems auszuzeichnen iſt, haben ihre Mutterſprache in freundliche Pflege genommen und begabte junge Autoren ſie zum Gefäß ihrer literariſchen Wirkſamkeit gemacht.

Ich habe vorhin ſchon angedeutet, daß die poetiſche Literatur der Niederlande bei ihrem Entſtehen einestheils von der deutſchen, anderntheils von der franzöſiſchen Dichtung beeinflußt wurde. Die niederländiſche Kunſtpoeſie lieh ihr Ohr mehr der franzöſiſchen Regel, die Volkspoeſie mehr dem ſtammverwandten deutſchen Klang. Die älteren Volkslieder, geiſtliche ſowohl als weltliche, bewegen ſich völlig in den Vorſtellungen und Gefühlen wie in der Ausdrucksweiſe des deutſchen Volksgeſanges. Erſt im 17. Jahrhundert geht mit der ſchrofferen Abſonderung Hollands von Flandern und Brabant das dortige Volkslied aus den bisher gewohnten Kreiſen heraus, wird der gelehrten Poeſie unterthan und ſingt recht lächerlich-putzig von Jupyn (Jupiter) und Kupidootje (Kupido).

Das Haupterzeugniß der niederländiſchen Volksdichtung, das Thierepos von Reinhart dem Fuchs, iſt zugleich die poetiſche Hauptthat der niederländiſchen Literatur überhaupt. Die germaniſche Thierfabel weiſ't in ihren Anfängen mit Beſtimmtheit auf die Urzuſtände des Germanenthums zurück und nicht ohne Grund hat Jakob Grimm geſagt, es wehe ihn aus derſelben uralter Waldgeruch an [1]). Sie weiſ't auch zurück auf die Urſitze

[1]) Vilmar hat in ſeiner Geſchichte d. deutſchen Nationalliteratur dieſen Gedanken trefflich weiter ausgeführt, indem er ſagt: „Die Thierſage hat nur in dem unbefangenſten und ſtillſten Naturleben eines Urvolkes entſtehen können, in Zeiten, wo der Friede mit der Natur noch verhältnißmäßig wenig geſtört war und wenigſtens in gewiſſer Weiſe die Wirklichkeit dem Verkehr mit der Thierwelt entſprach, welchen das Thierepos ſchildert: wo noch die Gedanken des Hirten- und Jägerlebens einen großen Theil des geiſtigen Horizonts des Volkes erfüllten, wo nicht allein Wald und Feld des Wildes voll waren, ſondern der Hirte

der germanischen Stämme in Asien, wo wir ja in der altindischen Literatur die Thiersage gleichfalls als ein wichtiges Element vorgefunden haben. Sie konnte nur in Zeiten entstehen, wo der Mensch mit der ihn umgebenden Thierwelt noch in naher und nächster Beziehung stand und das Walten freundlicher und feindlicher Naturkräfte in naivster Weise personificirt wurde, so zwar, daß das Volk das Leben der Thierwelt in seinen verschiedenen Verhältnissen und Wechseln als dem menschlichen völlig entsprechend auffasste und demzufolge auch seine Sprache auf die Thiere übertrug. Hieraus folgt, daß die Thiersage in ihren Ursprüngen durchaus naive Dichtung, das Produkt unbewußter Naturpoesie war. Das blieb sie aber nicht, sondern sie gestaltete sich im Verlaufe der Zeit allmälig zu bewußter, satirischer Tendenzpoesie. Wir wollen hier nicht untersuchen, ob es für ausgemacht gelten könne, daß der Stamm der Franken die Thiersage im 5. Jahrhundert über den Rhein nach den Niederlanden und nach Frankreich gebracht habe, eine Ansicht, die allerdings eine starke Stütze findet in dem Umstande, daß der deutsche Name des Thierhelden Fuchs (Reginhart, d. i. der Rathstarke, der Rathgeber, später Reinhart, im plattdeutschen Deminutiv Reineke) den französischen (goupil) völlig verdrängt und sich in den französischen Bearbeitungen der Thiersage als renard an dessen Stelle gesetzt hat. Gewiß ist, daß kein germanisches Land geeigneter war, die Thiersage in germanischem Geiste großzuziehen, als eben die flämischen Gaue, wo, mit Gervinus zu sprechen, „ein unvertilgbarer Hang zum Stillleben und zur Naturfreude und ein Sinn für die kleineren menschlichen Verhältnisse obwaltete, wo die niedere Malerei, Landschaft und Viehstücke, wie auch die niedere Poesie vor allen andern Ländern gepflegt wurde.“ Diese Eigenschaften von Land und Leuten ver-

---

auch noch einen mächtigen, ihm in Kraft und Geschicklichkeit ebenbürtigen und auf seine Heerde gleich ihm berechtigten Gesellen in dem gefräßigen Wolfe, einen überlegenen, Wald und Haide beherrschenden Helden in dem grimmigen Bären sah; wo für den Jäger, der einsam durch die dunkeln Tiefen und die sonnigen Halden des Urwalds streifte, der graue Wolf auf grüner Haide und der rothbärtige Schleicher am Waldsaume Jäger waren wie er und die er darum außer ihrem eigentlichen Thiernamen mit menschlichen, gleichsam Gesellen-Namen benannte. Es war aber auch für Jäger und Hirten der Waldeinsamkeit gut, sich mit diesen Waldgesellen auf freundlichen Fuß zu stellen, denn es war damals nicht so sehr das äußere Grauen vor der Gefahr, welche die Waldräuber bringen konnten, als das innere Grauen vor dem Dämon, der in dem Thiere lebt, vor der unheimlichen, aus den zornfunkelnden Augen des Wolfes hervorleuchtenden Wolfsseele noch in seiner vollen Stärke mächtig; das Thier des Waldes war noch gleichsam mehr als ein bloßes, dem Menschen untergeordnetes wenigstens unterliegendes Thier: es war eine Verkörperung der unheimlichen, finstern und feindlichen Naturkraft, mit Zauber angethan, und darum, wie auf der einen Seite dem Menschen durch größere Ebenbürtigkeit in der Kraft näher stehend, so auf der andern Seite wieder über den Menschen erhaben und nicht durch die physische Gewalt allein zu bändigen.“

trugen sich recht gut mit der ursprünglich naiv-epischen Auffassung und Behandelung der Thierfabel. Im Vorrücken der Jahrhunderte nahm aber das Thierepos in eben dem Maße, als in den Niederlanden ein in kirchlicher und staatlicher Beziehung emancipationslustiger, jeder Tyrannei abholder und der Freiheit zugeneigter bürgerlicher Sinn heranwuchs, andere dieser Gesinnung entsprechende Elemente und Motive in sich auf, bildete sich im Munde des Volkes und der Volksdichter im Geiste der Zeit fort und schloß sich endlich im 12. und 13. Jahrhundert zu dem niederländisch frischen und niederländisch derben, satirisch und polemisch gefärbten Gemälde des Thierstaates und der Thierkirche ab, welches uns »Rainaert de vos« (oder, wie das Gedicht eigentlich betitelt ist, »Van den vos Rainaerde«) mit so lustiger Detailwirthschaft entrollt. Diese, 7815 zu kurzen Reimpaaren vereinigte Verse enthaltende, niederländische Gestalt des germanischen Thierepos liegt einer Menge von Bearbeitungen desselben in verschiedenen Sprachen, insbesondere auch dem 1498 zu Lübeck in nieder- (platt-) deutscher Mundart erschienenen »Reineke de vos« zu Grunde und so gebührt der volksmäßigen Dichtung der Niederlande der Ruhm, eines der originellsten epischen Werke und zugleich das populärste Volksbuch mehrerer Jahrhunderte, denn dies war der Reinhart Fuchs, hervorgebracht zu haben [1]).

Mit diesem Erzeugniß echter Volkspoesie verglichen, erscheinen die Leistungen der ältesten niederländischen Kunstdichter höchst farblos und trocken. Es sind weltliche und geistliche Reimchroniken mit didaktischer Tendenz, gereimte Prosa, wie man schon daraus entnehmen kann, daß Jakob van Maerlant (st. 1291?), den man gewöhnlich den Vater der niederländischen Kunstdichtung zu nennen pflegt, sich geradezu ernstlich gegen alle Erdichtung erklärte. Er hat meist nach lateinischen Quellen allerlei gereimt, wie seine »Rymbybel«, die sich über das alte Testament verbreitet,

[1]) Reinaert de vos, episch fabeldicht van de twaelfde en dertiende eeuw, met anmerkingen en ophelderingen van J. F. Willems, 1836. Reinhart Fuchs, aus dem Mittelniederländischen zum erstemal in das Hochdeutsche übersetzt von A. F. H. Geyder, 1844. Ich führe hier gleich noch die Hauptwerke der Fuchs-Reinhart-Literatur an. Le Roman du Renart, ed. Méon, 1826. Reinardus vulpes, ed. Mone, 1832. Reinhart Fuchs von J. Grimm, 1834. Reineke de vos, herausg. von Hoffmann von Fallersleben, 1834. Ueber die historische Entwickelung der Thierfabel siehe die Einleitungen und Anmerkungen der genannten Ausgaben, dann E. Voigt: Ecbasis captivi, das älteste Thierepos des M. A. (1875), sowie Gervinus' Geschichte d. deutschen Nationallit. 3. Ausg. Bd. I. S. 122—161. Jonckbloets Gesch. d. niederl. Lit. (1870), I. 89. 131 fg. 142 fg. Dieser niederländische Literarhistoriker war früher (»Geschiedenis d. midd. letterk.«, cap. 6) der Ansicht, daß der „Reinaert", wenigstens der 1. Theil desselben, schon um d. J. 1170 gedichtet worden sei; später ist er jedoch zu der Ueberzeugung gekommen, die berühmte Fuchsdichtung könne nicht vor dem 1. oder 2. Viertel des 13. Jahrhunderts zum Abschlusse gelangt sein.

ferner ſeinen »Spiegel historiael«, eine Verſion des speculum hist. von Vincentius Bellovacenſis, dann eine Art Naturhiſtorie (»der naturen bloeme«), das auf ſcholaſtiſch-ariſtoteliſche Traditionen gegründete Lehrgedicht »Heymelycheit der Heymelycheden«, endlich ein dialogiſirtes Lehrgedicht über den Weltlauf (»Wapene Martyn«), auf das man als auf den Anfang der dramatiſchen Dichtung der Niederlande hinweiſ't [1]). Der Verfaſſer des »Esopèt«, d. h. einer gereimten Bearbeitung aeſopiſcher Fabeln, war wahrſcheinlich ein Zeitgenoſſe Maerlants, über deſſen Ton und Art im 14. Jahrhundert Willem von Hildegaerdsbergh nicht hinauskam (»Sente Gertrudem minne«). Unter den Reimern vaterländiſcher Chroniken, Jan van Heelu, Lodewyk van Velthem, Niklaes de Clerk und Melis Stoke, zeichnet ſich der letztgenannte durch ſeine »Hollandsche Rymkronik inhoudende de geschiedenissen van Holland tot het jaer 1305« vortheilhaft aus durch Reinheit der Sprache und einen gewiſſen Freimuth, der ſich freilich innerhalb der Gränzen mönchiſcher Anſchauung hält, ſo daß der Reimchroniſt ſeine Sprüchlein: »En sult minnen de heilige kerke, eren papen ende clerke!« vielfach variirt.

In dieſe geiſtlich-hiſtoriſche Reimerei miſchten ſich vom 14. Jahrhundert an die romantiſchen Elemente der nordfranzöſiſchen Trouvères-Dichtung. Man überſetzte jetzt franzöſiſche Rittergedichte und ſo wurden die Hauptmomente des karlingiſchen Sagenkreiſes und die Artusſagen auf niederländiſchem Boden einheimiſch. Klaes Verbrechten und Dietrich van Aſſenede bearbeiteten einzelne dieſer Sagenſtoffe mit einiger Selbſtändigkeit. Fahrende Sänger, die gleich den engliſchen Minſtrels von Burg zu Burg zogen, ſowie die Hofdichter, welche ſich die Grafen von Holland hielten, brachten den ganzen romantiſchen Minnekram ins Land, ohne jedoch irgend Bedeutendes in dieſer Gattung zu ſchaffen. Uebrigens ging der Ritter- und Minneromantik ſtets die didaktiſche Reflexion zur Seite, wie das ſchon in Klaes Willems' lehrhaft erzählendem Gedicht „Der Minne Lauf (der minnen loop)" aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts der Fall iſt und fortwährend ſo blieb. Die moraliſch-aſketiſche Nutzanwendung war dieſen philiſterhaften Romantikern immer die Hauptſache und die Spruchdichtung, wie ſie in dem „Laienſpiegel (Laekenspiegel)", in dem »Dietschen Doctrinael«, welche Willems dem Antwerpener Jan Deckens (ſt. 1351) zuſchreibt, ſowie noch im 15. Jahrhundert in Jan Weerts »Doctrinael of Spyghel van Sonden« ſich ausprägte, nimmt den breiteſten Platz in der älteren Kunſtdichtung der Niederlande ein.

---

[1]) Maerlants werken, beschouwd als spiegel van de dertiende eeuw, door Jan te Winkel, 1877.

Was in dieſer Kunſtdichtung etwa von mittelalterlicher Romantik platzgegriffen hatte, trat immer mehr zurück, als im 16. Jahrhundert die Zünfte (Kammern) der niederländiſchen Meiſterſänger ſich ausbildeten. Dieſe Meiſterſänger hießen Rederijker (Rhetoriker) und unter Rhetorik ward alſo Poeſie verſtanden, was den Charakter dieſer Dichterei hinlänglich kennzeichnet [1]). Die Rederijker-Kammern ſcheinen zu Ende des 15. Jahrhunderts in Flandern aufgekommen zu ſein, gelangten jedoch erſt im folgenden Jahrhundert und zwar in Holland, wo ſich überhaupt der Flor der niederländiſchen Kunſtpoeſie entwickelte, recht zur Blüthe und Gunſt. Die Einrichtung dieſer Kammern, welche mit der Einrichtung der deutſchen Meiſterſängerſchulen große Aehnlichkeit hatte, entſprach vollkommen dem Geſchmacke der Holländer. Aber hinter dem geiſtloſen Formelkram dieſer Inſtitute barg ſich eine gute Seite, nämlich die von ihnen genährte und in weiteren Kreiſen geförderte patriotiſche und freimüthig-bürgerliche Geſinnung, welche den ſpaniſchen Alba bewog, während ſeiner Okkupation der Niederlande die Kammern der Rederijker aufzuheben. Gerade in der Zeit des Kampfes der Niederländer mit den Spaniern erhielten die Rederijker eine wahrhaft nationale Bedeutung, indem ſie das Theater begründeten und zwar mit der Abſicht, durch daſſelbe im Sinne der Emancipation vom ſpaniſchen Joch auf das Volk einzuwirken. Man ſieht, daß die holländiſche Nüchternheit auch in der Kunſt ſtets auf das Praktiſche ausging. Daneben zeugt es von dem derben Realismus der Niederländer, daß ihr Schauſpiel weit mehr aus den weltlichen Mummereien des Jahrmarkts- und Kirmeslärms als aus kirchlichen Motiven hervorging. Auf Jahrmärkten und Kirmeſſen führten nämlich die Rederijker die rohen Anfänge ihrer dramatiſchen Kunſt dem Volke zuerſt vor. Als der Geſchmack für ſolche Vorſtellungen zunahm, wurden größere und verwickeltere Stücke aufgeführt, zu welchem Zwecke die Mitglieder mehrerer Rhetoriker-Kammern — es gab ſolcher Kammern in größeren Städten oft an zwanzig — ſich vereinigten. Die Darſtellung hieß dann ein „Kamerſpeel“. Hiſtoriſche Stoffe mit patriotiſcher Tendenz wurden beſonders in dem Zeitraum von 1561—1636 mit Vorliebe von den Rederijkern dargeſtellt und ſo auch vom Publikum aufgenommen, wobei freilich die Rhetorik ſtets das größte Wort führte und eine lederne Nachahmung der Formen des antiken Drama's allmälig eine nicht zu umgehende Bedingung dramatiſcher Dichtung wurde. Der älteſte Dramatiker dieſer Gattung, von welchem ein Stück auf uns gekommen, war Van Rijſſele. Zur feſteren Begründung der Schauſpielſpielkunſt trugen weſentlich bei der Luſtſpieldichter G. A. Bredero (ſt. 1618) und Samuel Koſter. Der letztere brachte zu Amſterdam unter dem Namen einer Akademie eine ſtehende Geſellſchaft von Liebhabern der

[1]) Vgl. G. D. J. Schotel: Geschiedenis der rederijkers in Nederland, 1863.

dramatiſchen Poeſie zuſammen, welche ſeit 1617 in einem eigens dazu beſtimmten Hauſe regelmäßige Vorſtellungen gab. Mit dieſer Akademie wetteiferte die in »in liefde bloeyende« amſterdamer Rederijker-Kammer, bis ſie ſich ſpäter vereinigten und gemeinſchaftlich ein neues Theater erbauten, welches 1637 mit der Aufführung von Vondels Gysbrecht van Amſtel eingeweiht wurde. An der Spitze der genannten, „in Liebe blühenden" Meiſterſängerſchule ſtand der Lehrdichter Dirk Volkertszoon Coornhert (1522 bis 1590) und unter den Mitgliedern zeichnete ſich Filips van Marnix, Herr von St. Aldegonde (1538—1598) aus, der die Pſalmen überſetzte, Volkslieder ſang und durch ſein ſatiriſches Buch der „Bienenkorb (bijenkorf)" dem bis dahin ſehr vernachläſſigten Proſaſtil einen großen Dienſt leiſtete. Eine mehr didaktiſche Richtung wurde eingehalten von Hendrik Lorenz Spiegel (ſt. 1612) und Roemer Viſſcher (ſt. 1625), deſſen Töchter Maria und Anna zu Hollands bekannteſten Dichterinnen gezählt werden. Ferner ſtehen aus dieſer Zeit der Kirchenliederdichter Dirk Rafelszoon Kamphuyzen (ſt. 1618) und die Lyriker Lorenz Reael, Daniel Jonckys und Daniel Heinſe bei ihren Landsleuten in gutem Andenken.

Aus der „in Liebe blühenden" amſterdamer Rederijker-Kammer ging auch der Chorführer der eigentlichen Klaſſiker Hollands im 17. Jahrhundert, Pieter Korneliszoon Hooft (1581—1647), hervor. Die römiſchen und italiſchen Dichter waren ſeine Muſter und bei dem Mangel an Phantaſie und ſchöpferiſcher Kraft ſuchte und fand er ſein Ziel in der Korrektheit der Sprache und in dem Wohlklang des Verſes. In beidem hat er ſeine Vorgänger weit übertroffen, doch iſt ſein poetiſcher Stil oft allzu gekünſtelt und zu ſehr mit Wortſpielerei überladen. Neben ſeinem Schäferſpiel »Granida« und ſeinen vaterländiſchen, ſteif regelrechten Trauerſpielen »Baeto« und »Gerard van Velzen« waren ſeine lyriſchen Tändeleien, Sonette, Heroiden und Satiren ſehr geſchätzt. Der Stil ſeiner hiſtoriſchen Werke (Leben König Heinrichs IV., Geſch. des Hauſes Medici, Geſch. der Niederlande von 1550—87) ſteht in klaſſiſchem Anſehen. Den höchſten Aufſchwung, deſſen ſie überhaupt fähig war, nahm die ältere holländiſche Nationalliteratur in Jooſt van den Vondel (1587—1679), deſſen lyriſche, ſatiriſche und dramatiſche Werke neun Bände füllen und den die Holländer noch immer, wenigſtens officiell, mit Enthuſiasmus verehren, an welchen aber freilich nur der holländiſche Maßſtab gelegt werden darf, wenn dieſer Enthuſiasmus nicht übertrieben erſcheinen ſoll. Vondels Ruhm beruht vornehmlich auf ſeinen dramatiſchen Arbeiten und allerdings bieten dieſelben reichen poetiſchen Gehalt, kühne Gedankenfülle und ergreifende Gefühlstiefe, Vorzüge, die beſonders in den Chören, womit ſie nach antiker Art durchflochten ſind, ſchön hervortreten. Dagegen iſt die Kompoſition und Durchführung in Vondels Dramen mangelhaft, dem Monolog iſt ein viel zu weites Feld eingeräumt und es fehlt

überall das rechte dramatiſche Leben. Er hat 16 geiſtliche und 14 weltliche Tragödieen gedichtet. Unter den erſteren, welchen meiſt bibliſche Geſchichten zu Grunde liegen, iſt „Lucifer“ (deutſch von Glimmert) die bedeutendſte und Vondel hat darin den Stoff Miltons vierzehn Jahre vor Milton in wirklich erhabener Weiſe behandelt; unter den letzteren nimmt den erſten Rang ein das Nationalſchauſpiel »Gysbrecht van Aemstel« (deutſch von Wilde), deſſen alljährlich wiederholte Aufführung noch immer die patriotiſche Begeiſterung der Holländer erregt, obzwar in mehr und mehr gedämpfter Weiſe.

Verſuchte in Vondel die niederländiſche Muſe einen höheren Flug, ſo blieb ſie hinwieder in den die Vorkommniſſe des alltäglichen Lebens mit behaglicher Breite behandelnden, didaktiſchen und beſchreibenden Gedichten von Jakob Cats (1577—1660) vollſtändig in der Holländerei haften. Cats wurde deſſhalb auch für nahezu ein Jahrhundert der Lieblingsdichter ſeines Volkes und ſeine Lehrgedichte, Allegorieen und Erzählungen, die alle faſt immer in einander eingreifen, waren unter dem Geſammtnamen „Vater Catſens Buch“ während des 17. und während der erſten Hälfte des 18. Jahrhunderts nach der Bibel die populärſte Lektüre der Niederländer. Er hat wirklich den kleinbürgerlichen, an großblumigen Schlafröcken, gemalten Theetaſſen und gemüthlich dampfenden Thonpfeifen ſich erfreuenden holländiſchen Geſchmack von dazumal getroffen wie kein anderer. Schon ſeine gereimte Selbſtbiographie beweiſ't, daß er jeder Zoll ein Holländer ſeiner Zeit war[1]).

[1]) Man höre nur die Schilderung, welche Cats von dem Verlauf ſeiner Jugendliebe entwirft:

„Zu Middelburg ich einſt in die franzöſiſche Kirche ging
Und da entſtand in mir ein wunderſeltſam Ding.
Ich ſah ein Mädchen dort, als ich die Predigt hörte;
Der Minne Brand alsbald ſich wild in mir empörte.
Sie ſchien mir wunderſchön, über die maßen fein,
Ich fühlt' es wie ein Feu'r, es drang durch Mark und Bein.
Ich war dann aus der Kirch' zurück nach Haus gekommen;
Wo dieſe Jungfrau wohnt, das hatt' ich ſchnell vernommen.
Da ſchrieb ich ihr ſogleich einen hübſchen Minnebrief
Und ſandt' ihn in der Eil' dem neuerwählten Lieb.
Ich bat ſie ſchriftlich drin, ließ es die Jungfrau wiſſen,
Vor ihrer Thür zu ſein des Abends nach dem Eſſen,
Denn ſie zu ſehen dort war ich ſo voll Begier,
Um huldvoll meinen Dienſt gleich anzutragen ihr.
Die Jungfrau that auch ſo, wie ich's ihr angegeben,
Und hat zu rechter Zeit ſich vor die Thür begeben.
O, welche Freude ich, als ich ſah, empfand,
Es war mir, als ob mir der Himmel offen ſtand.
Da bracht' ich an den Tag nichts als gar ſchöne Worte,

Von Vondels und Cats' Zeitgenoſſen thaten ſich im Liede, wie in der didaktiſchen, ſatiriſchen und beſchreibenden Poeſie beſonders hervor Jeremias de Decker, Renier Anſlo, deſſen Gemälde der „Peſt zu Neapel" berühmt iſt, Jakob van Weſterbaan, Heyman Dullaert, Konſtantyn Huygens, Jan Antonides van der Goes, der in ſeinem beſchreibenden Gedicht »Ystroom« die Blüthe von Amſterdam verherrlichte, Joachim Oudaan, Jan Six und Jan van Broekhuyzen.

Der Ausgang des 17. Jahrhunderts bezeichnete den Verfall der holländiſchen Literatur, und während im Lande jeder eigene und nationale Ton vor der Nachäffung der franzöſiſchen „Klaſſik", welche jetzt Mode wurde, immer mehr und mehr verſtummte, während auch die holländiſche

Beſetzt an jedem Rand mit Gold- und Seidenborte;
Und kurz, mit einem Wort, ich habe ſie geehrt
Mit allem, was die Kunſt vor dieſem mich gelehrt.
Sie ſah mich an verſchämt, Erröthen auf den Wangen,
Mit günſtigem Geſicht und ſtillte mein Verlangen,
So daß ich Hoffnung faſſt' und zu gewinnen fand
Zuerſt ein liebend Herz, dann feſten Eheſtand.
Doch als ich einem Freund den Plan hatt' mitgetheilet
Und mich zur Heirat nun in vollem Ernſt beeilet,
Geſchieht es, daß der Mann mir widerrathend ſpricht:
„Die Heirat paſſt für Euch, o Freund, durchaus ſich nicht.
Ihr müßt in dieſer Stadt Euch Achtung nur erwerben
Und würdet's Euch gewiß auf dieſe Art verderben;
Der Vater von dem Kind, das Ihr Euch zugedacht,
Iſt an der Börſ' veracht't, weil er Bankrott gemacht."
Wie mich das Wort erſchreckt, braucht man wohl nicht zu fragen;
Mir ward zu Muth, als wenn der Donner mich erſchlagen,
Und das, weil jenes Kind in meinem wilden Sinn
Vor allen mir gefiel und riß mein Herz dahin.
Da fühlt' ich großen Streit in den betrübten Sinnen
Und gänzlich zweifelhaft ward mir, was zu beginnen;
Sie war gewaltig feſt in meines Herzens Wahn,
Doch ihres Vaters Fall, der trieb ſie aus der Bahn.
Ich war ihr ſehr geneigt, mir däucht, es ſei gelegen
Für mich in ihrer Hand ein übergroßer Segen,
Für ſie hätt' ich gewiß und ohne große Noth
Mit freudigem Gemüth gegeben mir den Tod;
Doch ſeht, das Unglück, das den Vater überkommen,
Hat plötzlich alle Lieb' von mir hinweggenommen."

Wie geſchäftsmänniſch-praktiſch war der gute „Vater" Cats! Ein Krämer-Poet jeder Zoll! Sein Ruhm iſt übrigens längſt dahin und die neuere holländiſche Kritik iſt unbarmherzig mit ihm umgegangen. Einer der angeſehenſten Kritiker, Buiſken Huet, hat ihm nachgeſagt: »een erbarmelik karakter, eene zoo groote mittelmatigheit, eene zoo gemeene en zoo gemeenmakende geest.« Sic transit gloria.

Malerei, welche in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Rembrandt, Helst, van de Velde, Steen, Dow, Wouwerman, Potter, Berchem und anderen so glänzende Repräsentanten gefunden hatte, von der erreichten Höhe herabfiel, war das geistige Leben Belgiens schon früher in klägliche Nichtigkeit versunken. „Alle Spuren eines eigenthümlichen Volkslebens," sagt der Historiker van Kampen, „welches die spanischen Niederländer unter Albert und Isabella gezeigt hatten, die Zeiten ihres Rubens und van Dyk, waren dahin; ihre Dichter, wenn sie nicht ganz zu den Bankelsängern gehörten, waren sklavische Nachahmer des Holländers Cats, wie der Pater Poeters." Es ist eine merkwürdige Erscheinung, daß gerade während des mit geringen Unterbrechungen vierzig Jahre andauernden Krieges der Holländer mit Frankreich (1672—1713) die Bildung und Literatur des letztern Landes in Holland sich einbürgerte; es erklärt sich dies aber aus dem Einfluß, welchen die französischen Protestanten, die in Holland vor Ludwigs XIV. bigotem Despotismus eine Zuflucht gefunden, auf das Geistesleben ihrer Beschützer übten. Schon 1672 klagte der Dichter Antonides, daß die holländische Literatur eine Aeffin der französischen sei, und bald durchbrach die Nachahmungssucht alle Schranken, welche ihr vaterländisch gesinnte Männer wie der Lyriker Lukas Schermer (1688—1711) und der Naturdichter Hubert Korneliszoon Poot (1689—1733) entgegensetzten. Der kunstrichterliche Pedant Andreas Pels richtete das Drama zu Grunde, indem er die drei Einheiten nach französischem Muster einführte und alles verwarf, was nicht streng der pseudoklassischen Regelrechtigkeit der Bühne Frankreichs entsprach. Seither hat sich das holländische Theater nie mehr zur Selbstständigkeit emporzuringen vermocht und fristet sein Leben fast durchaus mit den dramatischen Abfällen der Fremde. Aus dem Schwarm der Nachahmer traten einigermaßen selbstständig nur heraus Lukas Rotgans (1654—1710), der Wilhelm III. in einem historischen Gedichte besang, und noch rühmlicher die Brüder Onno Zwier und Willem van Haren, von denen jener in seinem erzählenden Gedichte »De Geuzen» die Gründer nationaler Freiheit verherrlichte und dieser in seinem »Gevallen van Friso« einen epischen Stoff romantisch zu behandeln wagte; ferner der geistliche Liedersänger Jan Vollenhove (st. 1708), der biblische Epiker Arnold Hoogvliet (geb. 1687, »Abraham«), die wackere, auf's Heimatliche gerichtete Lukretia Wilhelmina van Winter, geb. van Merken, durch ihr Lehrgedicht »Nut der Tegenspoeden«, endlich Willem van Fockenbroch (st. 1695), Verfasser von Parodieen und Possen (»Klugtspeelen«). Die dichterische Ausbeute dieser Periode ist durchgehends gering, aber es muß hier angemerkt werden, daß zur Zeit des Verfalles der Nationalliteratur in Holland, welches dem Kriticismus Bayle's ein Asyl gewährte, die Wissenschaften, besonders die exakten, zu gedeihlichstem Flor gelangten.

Gegen das Ende des 18. Jahrhunderts erstand in Holland eine neue Dichtergeneration, deren Mitglieder aber nur selten die alten breitgetretenen Geleise der Literatur verließen. Zwar lernte man die Schätze der englischen und deutschen Literatur kennen und insbesondere begann die deutsche Lyrik auf die holländische einzuwirken, allein im ganzen blieb der französische Zopfstil herrschend. Auf der Bühne waltete stelzenhaft die gallische Pseudoklassik, wie insbesondere die hölzernen Tragödieen von Sybrand Feitama (st. 1758) zeigen, und reformistische Bestrebungen, wie die N. S. Winters und seiner oben genannten Gattin oder wie die des launigen Komöden Pieter Langendijk (st. 1756), vermochten nicht durchzudringen. Beschreibende Dichtung und Didaktik, die sich im langweiligen Alexandrinertrab hinschleppte, blieb fortwährend die literarische Lieblingskost der Holländer. Poeten, welche wie Jakob Bellamy (1757—86) und Rhynvis Feith (geb. 1753), der sich nach dem Vorbilde von Göthe's Werther im sentimentalen Roman versuchte und dem Nationalhelden de Ruyter ein begeistertes Lied weihte, ferner wie der frühverstorbene Pieter Niewland (1764—94), den besten Willen hatten, die Literatur ihres Landes durch Erneuerung des altniederländischen Nationalstils zu verjüngen, besaßen zur Erreichung dieser Absicht nicht Talent und Kraft genug und die beiden engbefreundeten Dichterinnen Elizabeth Wolff, geb. Bekker (1738—1804) und Agathe Deken (1741—1804) schrieben wohl einige noch jetzt lesbare Romane und dichteten Lieder „voor den Boerenstand", waren aber zu sehr in der Holländerei verstrickt, um eine neue Bahn brechen zu können. Eine solche brach auch der berühmte Willem Bilderdijk (1756—1831), den seine Landsleute bis an die Wolken erhoben, keineswegs. Es ist wahr, er war ein reicher, vielseitig gebildeter, strebsamer Geist von einer Fruchtbarkeit, die nahe an hundert Bände hervorbrachte, und er wußte das spröde Idiom seines Landes mit kräftiger Geschicklichkeit zu bemeistern; allein er kommt in allen seinen Sachen, in seinen lyrischen, erzählenden, dramatischen, beschreibenden und didaktischen Gedichten über die holländische Philisterei nicht hinaus, und wo dies noch der Fall wäre, hemmt ihn die pedantische boileau'sche Regel, der er mit einer Zähigkeit anhing, welche ihn für die Eindrücke der englischen und deutschen Literatur völlig unzugänglich machte. Die letztere, wie alles Deutsche, hasste er mit dem verknöcherten Haß eines Hypochonders und sein Einfluß hat sehr viel dazu beigetragen, seine Landsleute feindselig gegen Deutschland zu stimmen. Sein verdienstvolles, umfassendes Geschichtewerk »Historie des Vaterlands« gereicht seinem Forscherernst wie seiner Darstellungsgabe und seinem vaterländischen Sinne zur Ehre; allein nur chauvinistische Befangenheit kann sein Lehrgedicht von den Krankheiten der Gelehrten (»de Ziekten der geleerden«), welches für sein poetisches Haupt-

werk gilt, als eine klaſſiſche Leiſtung anerkennen [1]). Weit beſſer begründeten Anſpruch, ein Dichter zu ſein, hätte Bilderdijk auf ſein Gedicht »De ondergang der eerste warelt« bauen können, ſo daſſelbe vollendet worden wäre. Wärmer zwar als Bilderdijk, aber allzu bombaſtiſch iſt der von Hollands alter Seeherrlichkeit begeiſterte Lyriker J. F. Helmers (1767 bis 1813), gemüthlicher, beſonders in ſeinen »Volksliederen«, Hendrik Tollens (geb. 1780), der auch eine Ueberwinterung in der Eiswüſte von Nowa Zembla anziehend beſchrieb, tiefer und kühner der Didaktiker J. Kinker (geb. 1764), welcher in ſeinem Lehrgedicht „Das Alleben" naturphiloſophiſche Gedanken an die Stelle der hergebrachten hausbackenen Moral zu ſetzen ſuchte. Die Nachahmer Bilderdijks, de Clerq und andere, hielten ſich ganz in der Sphäre platter Spießbürgerlichkeit, wogegen der feuervolle Da Coſta ſeiner orientaliſchen Herkunft in ſeinen Gedichten gerecht wurde und A. Simons in der Elegie, B. H. Lulofs in der ländlichen Schilderei, A. Looſjes im Idyll und im Roman etwas friſcher und eigenthümlicher auftraten.

---

[1]) Ich führe als Probe dieſer „Klaſſik" eine Stelle aus dem 2. Geſang an, wo Bilderdijk „ſingt":

„Zu dir, der Holland viel verdankt, Zergliedrungskunſt,
Fleh' ich für mein Gedicht um deiner Hilfe Gunſt;
Doch um dein Meſſer nicht, den Leichnam aufzuſchneiden,
Denn wühlen will ich nicht in blut'gen Eingeweiden,
Um wie ein Heidenpfaff' an ſeinem Opferſtein
Aus Leber, Milz und Herz vorher zu prophezeih'n,
Ob Blutlauf, Farbe, Rauch, Glück oder Unglück deutet,
Wodurch er ſeinen Zweck argliſtig vorbereitet.
Laſſ' mich mit Dienſt von Milz und Drüſen unbekannt,
Ich will nicht wiſſen, wie der Nerv die Muſkel ſpannt,
Sich meinem Willen fügt, die Glieder weiß zu zwingen,
Um, was der Geiſt befiehlt, ſofort auch zu vollbringen,
Und von der ſtraffen Haut, die das Gefühl berührt,
Dies nach dem Quell zurück, dem es entfloſſen, führt.
Laſſt über Krankheitsart mit alten Galeniſten
Boerhaven und Albin und Stahl mit Brownen zwiſten:
Den Körper mache krank ſein Geiſt, der irrig denkt,
Schuld ſei der Leib daran, fühlt ſich der Geiſt gekränkt:
Das Uebel mag entſteh'n durch abgeſchiedne Säfte,
Durch Nerven allzu ſchwach. Naturgeſetz' und Kräfte,
Was ſtockte, bringen ſie in den gewohnten Schwung
Und wirken ſonder Raſt des Uebels Beſſerung.
Den Fibern fehlet Kraft, die ſchlechte Säfte nähren,
Die gut geſchiednen nur erſt guten Dienſt gewähren.
Kein Körper iſt geſund, in dem die Seele ſiecht,
Und dieſe krankt, ſobald ihr Leib der Qual erliegt."

Der Streit zwiſchen Klaſſik und Romantik, wie er ſeit dem Ausgange des vorigen und dem Anfange des jetzigen Jahrhunderts die europäiſche Literatur bewegte, begann endlich, freilich ſehr ſpät, auch in der holländiſchen fühlbar zu werden und dem ungewöhnlich begabten Jakob van Lennep (1802—68) war es vorbehalten, als Bannerträger der Romantik der Franzöſelei in ſeinem Lande einen wirkſamen Krieg zu machen. Lenneps Vorbilder auf den Gebieten, auf welchen er höchſt Anerkennungswerthes geleiſtet hat, in der poetiſchen Erzählung und im hiſtoriſchen Roman, waren Byron und Walter Scott, ohne daß er ſich jedoch zu knechtiſcher Nachahmung erniedrigte. Seine durch tüchtige Charakteriſtik und belebte Schilderung ausgezeichneten poetiſchen Erzählungen, denen patriotiſche Sagen und Kunden zu Grunde lagen, hat er unter dem Titel »Nederlandsche Legenden« geſammelt und es verdienen von denſelben beſonderes Lob »Jacoba« (deutſch von Wegener), »Adegild« und »De strijd met Vlandeeren«. Auch ſeine hiſtoriſchen Romane (»De roos van Dekama«, »De Pleegzoon«, »Haarlems verlossing«, u. a.) zeigen überall ein ſchönes Streben, nur wäre ihnen mehr Gedrängtheit zu wünſchen. Seine dramatiſchen Arbeiten ſind unbedeutend. Neben Lennep iſt im hiſtoriſchen Roman J. van der Hage (J. F. Oltmans) mit Erfolg thätig geweſen und in der poetiſchen Erzählung ſteht ihm Adriaan Bogaers (»Jochebed«, »De tocht van Heemskerk naar Gibraltar«) an Talent und Ruf gleich. Mit und nach den Genannten ſind in Holland noch einige Lyriker und Erzähler aufgetreten, die ein dankbares Publikum zu gewinnen verſtanden. So E. J. Potgieter (1808—76), Liederdichter und Novelliſt, P. A. de Génestet (1829—61), Lyriker mit lehrhafter Tendenz, die Erzählerin A. L. G. Bosboom-Touſſaint, deren beſſere Romane (»Major Frans« — »Het huis Lanernesse«) ihre Landsleute den lennep'ſchen vorziehen, der Genrebildner N. Beets (geb. 1814, Geſ. Skizzen unter dem Titel »Camera obscura«) und das der Anſicht holländiſcher Kritiker zufolge größte Talent ihrer neuzeitlichen Literatur, E. D. Dekker (geb. 1820, »Max Havelaar«, »Ideën van Multatuli«), Die Dorfnovelliſtik wurde durch K. van Schaik in Holland eingeführt, der namhafte Literarhiſtoriker W. J. Hofdyk wußte ſich auch als Dichter geltend zu machen, J. H. Schimmel ſchrieb ſeine »Mary Hollis« und andere wohlaufgenommene Romane und J. ten Brink verſtand es, ſeinen trefflichen Schildereien des holländiſchen Koloniallebens in Indien auch außerhalb Hollands Anerkennung zu verſchaffen.

In Belgien hat der wieder erwachte nationale Sinn mit dem überwiegenden Einfluß franzöſiſcher Sprache und Literatur ſchwer zu kämpfen und der patriotiſche Willems noch keinen ebenbürtigen Nachfolger in wiſſenſchaftlicher Geltendmachung des flämiſchen Idioms gefunden. Vereinzelte literariſche Kräfte waren wohl vorhanden, aber ſie bedienten ſich in ihren

Werken meist der französischen Sprache, wie z. B. der hochverdiente Historiker Louis Prosper Gachard, welcher freilich Franzose von Abkunft und in Paris geboren ist (1800). Seine Forschungen und Veröffentlichungen sind für die Geschichte der Niederlande und Spaniens von größtem Belang (»Correspondance de Guillaume le Taciturne« — »Correspondance de Charles V et Adrien VI« — »Philippe II et Don Carlos«). Auch die berüchtigte belgische Nachdruckerei hinderte das Aufstreben einer selbstständigen einheimischen Literatur. Um so ehrenwerther aber sind unter diesen misslichen Verhältnissen die Bemühungen einer Reihe von jüngeren Dichtern und Schriftstellern, Muttersprache und heimische Anschauungsweise gegenüber dem französischen Einfluß aufrecht zu erhalten und mehr und mehr zu literarischer Geltung zu bringen. Gelehrte und Publicisten wie Bormans, Snellaert, Heremans u. a. haben die Bestrebungen eines Willems nach Kräften fortgesetzt und eine Schar von Lyrikern, Romanzendichtern und Novellisten hat eine modern-flämische Literatur geschaffen, die sich sehen lassen darf. In dieser Schar glänzen Jan Capelle (geb. 1787), Prudens van Duyse (1804—59), Karl Ledeganck (geb. 1805), J. M. Dautzenberg (geb. 1808), J. Th. van Ryswyck (geb. 1811), B. J. Boucquillon (geb. 1816), P. F. van Kerkhoven (geb. 1818), Jan van Beers (geb. 1821, Dichter der meisterhaften Romanze „Livarda"), A. A. Beernaert (geb. 1825), Hendrik Peeters (geb. 1825), Guido Gezelle (geb. 1830) und Franz de Cort (geb. 1834). Durch vielseitige Begabung und Thätigkeit that sich der Dichter und Historiker Ph. M. Blommaert (1808—71) rühmlich hervor („Vermische Gedichte" — „Hilda" — „Boudewyn der Eiserne" — „Blauvoet und Ingeryk" — „Urgeschichte der Belgen"). Einen europäischen Ruf hat Hendrik Conscience (sprich Konscienz, geb. 1815 zu Antwerpen) gewonnen. Anfangs der historischen Romandichtung zugewandt („Der Löwe von Flandern"), erkannte er bald, daß seine Gaben nicht nach dieser Seite hin lägen, und machte sich fortan die Schilderung flämischen Natur- und Menschenlebens zur Aufgabe. Diese hat er denn auch höchst anziehend gelöst. Was nur je ein niederländischer Malerpinsel im Genre des „Stilllebens" leistete, das hat Conscience mit der Feder geleistet. Seine zahlreichen novellistischen Bilder und Bilderchen flämischer Still- und Kleinlebigkeit sind von dem Duft tiefer Gemüthlichkeit angehaucht. Neben Conscience haben sich in der flämischen Novellistik ganz besonders namhaft gemacht die beiden Brüder Jan Snieders (geb. 1812) und August Snieders (geb. 1820). Auch ihre Kraft und ihr Erfolg beruhten wesentlich auf der volksmäßigen Sittenschilderung und ihre zahlreichen Romane und Novellen haben, wie sie aus dem Boden germanischer Nationalität hervorgewachsen, wiederum befruchtend auf denselben zurückgewirkt und ganz dasselbe gilt auch von der dichterischen und publicistischen Arbeit,

welche in den 60ger und 70ger Jahren unſeres Jahrhunderts Emanuel Hiel, deſſen „Gedichten" wohl als die ſchönſte von der flämiſchen Poeſie bislang entfaltete Blüthe bezeichnet werden dürfen, Julius Vuylſtecke, Max Rooſes und Julius van Thielt zur Hebung des germaniſchen Geiſtes und zur Beſtreitung der Franzoſerei in Belgien entwickelt haben.

Die Geſchichtſchreibung fand in den Niederlanden an der emſig betriebenen Philologie von jeher eine eifrige Gehilfin und große Philologen und Staatsrechtslehrer, wie Barläus und Hugo Grotius, nahmen ſich ihrer an, ſchrieben jedoch, gleich ihren Vorgängern Veldenaer, Bor u. a., ihre Geſchichtewerke lateiniſch. Hauptgegenſtand der hiſtoriſchen Thätigkeit war von Anfang an und blieb die vaterländiſche Geſchichte, welche zuerſt der Dichter Hooft in der Mutterſprache behandelte. Ihm folgte ſein Schüler Gerard Brandt (1626—1685) mit ſeiner »Historie der Reformatie« und ſeiner trefflichen Biographie des Admirals Michael de Ruyter, Pieter Valkenier mit ſeinem bekannten Gemälde Europa's zur Zeit Ludwigs XIV. (»Verward Europa«), ferner van Aiſtema, Leclerc, van Loon und der würdige Nachfolger Brandts, Jan Wagenaer (1709—1773) mit ſeiner ausführlichen »Vaterlandsche Historie«. An ihn reihten ſich Stijl, Bondam, Water, Kluit, Wijn, Scheltema, van Kampen, van Capelle, de Vries, de Jonge, Boſſcha und van der Palm. Bilderdijk iſt als vaterländiſcher Hiſtoriker ſchon oben genannt worden. Van Prinſterers „Urkundenbuch des Hauſes Oranien" iſt ein Reſultat unermüdlicher und gewiſſenhafteſter Forſchung. Martin Stuart gab von 1792 an ſein großes Werk »Romeinsche geschiedenis« in 30 Bänden heraus. Noch früher verbreiteten ſich van Hoogſtraten und Schuer in ihrem »Groot alg. hist. Woordenboek« (1733) über allgemeine Geſchichte und veröffentlichte Yſbrand van Hamelsveld (1743—1812) ſeine berühmte »Allgemeene geschiedenis der christelijke kerk« in 20 Bänden.

Viertes Kapitel.

Skandinavien:

Dänemark, Schweden und Norwegen. [1])

I.

Altnordiſches.

Wir haben in der Einleitung zum 2. Kapitel des 3. Buches die altnordiſche Sprache, woraus die iſländiſche und durch dieſe die däniſche

[1]) Um die Erforſchung des ſkandinaviſchen Sprachſchatzes und ſeiner Geſchichte haben ſich von nordiſchen Gelehrten Legis, Suhm, Thorlacius, Finn Magnuſen, Raſk, Rafn, Nyrup, Werlauff, Molbech, Rahbeck, Liljengren, Schröder u. a. verdient gemacht. Den Sagenſchatz des Nordens hat insbeſondere P. E. Müller an's Licht gefördert (Sagabibliothek, 3 Thle. 1816—18) und kritiſch erläutert. Däniſche Literarhiſtoriker ſind R. Nyerup und C. L. Rahbeck (»Bidrag til den Danske Digterkonsts Historie«, 1800 ff.), dann R. Fürſt (Briefe über die däniſche Literatur, 2 Thle. 1816) und Chr. Molbech („Foreläſninger over den nyere danſke Poeſie", 1832). Ueber einzelne Perioden und Koryphäen der däniſchen Literatur bringen H. Steffens („Was ich erlebte") und A. Oehlenſchläger („Meine Lebenserinnerungen") brauchbare Notizen bei. P. Botten-Hanſen gab 1868 einen »Précis d'histoire de la littérature de Norvège au 19e siècle«, A. E. Eriksen 1878 ſeine »Dansk og norsk literaturhistorie« und A. Strodtmann ſein gehaltvolles Buch „Das geiſtige Leben in Dänemark (1873). Die ſchwediſche Literaturgeſchichte bearbeiteten L. Hamarſköld, deſſen Geſchichte der ſchönen Literatur Schwedens in zweiter Auflage durch Sondén weſentlich verbeſſert und ergänzt wurde; dann G. Stjernhelm (»Svea Litt. Historia« 1819), Marianne von Ehrenſtröm (»Notices sur la litt. en Suède« 1826), ferner Wieſelgren (»Sveriges sköna literatur«, 5 Bde. 1833 fg.), Atterbom (»Svenska siare och skalder«, 6 Bde. 1841 fg.), Fryxell (»Bidrag till Sveriges literaturhistoria«, 1860 fg.), Malmſtröm (»Grunddragen af svenska vitterhetens historia«, 5 Bde. 1866 fg.), Ljunggren (»Svenska dramat«, 1864 und »Svenska vitterhetens häfder efter Gustaf III. död«, 1873 fg.), Sturzenbecker (»Sex Föreläsninger öfver den nyare svenska Skönliteraturen«, 1850). Die äſthetiſch-hiſtoriſchen Skizzen von Sturzenbecker, welche unter dem Titel „Schwediſche Celebritäten der neueſten Zeit" auch deutſch erſchienen (1863), ſind mehr vom humoriſtiſch-ergötzlichen als vom ernſthaft-literar-

Digitized by Google

und schwedische hervorgegangen, als eine der vier Hauptmundarten des germanischen Idioms kennen gelernt. In der isländischen Sprache sind die Dichtungen und Prosawerke überliefert worden, welche uns die urwüchsigen Verhältnisse des skandinavischen Nordens und damit zugleich die Urzustände des Germanenthums überhaupt, die Grundelemente germanischen Lebens und vorchristlich-germanischer Weltanschauung im unverfälschtesten Lichte vor Augen stellen. Nach dem fernen Island, der meerumrauschten Insel, waren vom Jahr 874 an kühne norwegische Männer ausgewandert, „weil man daselbst frei lebte von der Gewaltherrschaft der Könige und anderer Bedrücker," und hatten dort ein freies Gemeinwesen gestiftet, welches erst nach dem Jahre 1000 unter der Einwirkung des vom Mutterlande herübergekommenen Christenthums allmälig zerfiel, bis Island 1261 der Herrschaft Norwegens unterworfen wurde. Damit nahm auch die eigenthümliche Kultur ein Ende, welche sich auf dem einsamen Eiland während der Zeit seiner Unabhängigkeit entwickelt hatte, eine Kultur, deren schönste Blüthe und reifste Frucht die Erzeugnisse der isländischen Poesie sind.

Die Isländer bewahrten in ihrer insularischen Abgeschiedenheit die Sitten und Gebräuche, die religiösen und heroischen Ueberlieferungen ihrer Ahnen viel treuer, ungetrübter und länger als die übrigen Skandinavier, zu welchen das römisch-christliche Wesen weit früher eine Bahn sich zu eröffnen wußte. Am Stabe der nordischen Göttermythe, der Asenlehre, rankte sich das kraftvolle, ureigene Gewächs der isländischen Dichtung empor. Das zugleich furchtbare und prächtige Naturleben Islands einerseits, an-

geschichtlichen Standpunkt aus entworfen, doch bringen sie einzelne dankenswerthe Nachweise über die modernen Literaturzustände Schwedens. Höchst lehrreich ist Köppens Lit. Einleitung in die nordische Mythologie, sowie der Bericht, den L. Ettmüller über die altnordische Literatur erstattete (Deutsche Literaturgeschichte S. 46—119). Eine Skizze der neueren und neuesten skandinavischen Literatur findet sich in E. Boas' Reisewerk „Nordlichter" und L. Clarus gibt in seinem Buch „Schweden sonst und jetzt" einen Abriß der dramatischen Poesie Schwedens (I. 252—314). Sehr verdienstvoll sind Gottfrieds von Leinburg: Skandinavische Bibliothek, 1847—50 und Hausschatz der schwedischen Poesie, 3 Bde. 1860 fg. Das „Album nordgermanischer Dichtung" (I. Bd.: Dänisch-norwegische Dichtung; II. Bd.: Schwedisch-finnische Dichtung) von Edmund Lobedanz (1868) enthält eine reiche Blumenlese in deutschem Gewande, nur ist dieses leider nicht immer mit Treue, Sorgfalt und Geschmack gearbeitet. Sehr zu empfehlen ist das aus der skandinavischen Poesie und Prosa bis zum 14. Jahrhundert zusammengestellte „Altnordische Lesebuch" von F. E. Ch. Dietrich, 2. A. 1864. Nachdem der Däne E. F. W. Horn dieses mein vorliegendes Buch in die Sprache seines Landes übertragen, das 4. Kapitel des 2. Bandes („Skandinavien") durch eigenes Hinzuthun wesentlich bereichert und das Ganze unter dem Titel »Almindelig Literaturhistorie, oversat og bearbejdet med saerligt hensyn til Norden« 1876 zu Kopenhagen veröffentlicht hatte, schrieb und veröffentlichte er drei Jahre später in deutscher Sprache eine zusammenfassende „Geschichte der Literatur des skandinavischen Nordens von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart", 1879 fg.

dererseits die Gefahr und Lust des sommerlang betriebenen abenteuerlichen Wikingerlebens weckte und nährte die Phantasie, die sich während der langen Winterabende, wo die kühnen Seefahrer um den häuslichen Herd im Kreise saßen, in Götter- und Heldensagen überliefernd, gestaltend und erweiternd erging. So bildete sich hier, im ganzen und großen unabhängig von christlich-romantischen Einflüssen, eine Dichtkunst aus, deren Hervorbringungen zu den eigenthümlichsten Erscheinungen der Weltliteratur gehören. Sie zeigen uns, im geraden Gegensatze zu der Poesie der Niederlande, in welcher der germanische Geist häufig zu platter Philisterei verkümmert erscheint, diesen Geist in der ganzen Riesenhaftigkeit seiner Ursprünglichkeit. „In der nordischen Poesie," sagt der schwedische Geschichtschreiber Geijer, „treten Gefühl und Einbildungskraft zurück in die Tiefe, ohne deßhalb weniger thätig zu sein, welches macht, daß sie in Vergleichung mit der Poesie anderer Völker anfänglich streng und hart erscheint, ein Eindruck, der an des berühmten italischen Dichters Alfieri Aeußerung über das erhabene Schrecken erinnert, das ihn unter dem Himmel Skandinaviens befiel beim Gewahrwerden der ungeheuren Stille, welche in der nordischen Natur herrschte." Wir fügen zur Ergänzung dieser bündigen Charakteristik altnordischer Dichtung noch hinzu, daß sie vorwiegend episch ist. Aber sie liebt nicht den langathmigen epischen Ton Homers, sondern führt eine kurzangebundene, knappe, zackige Sprache. Die in ihr herrschende Phantasie ist wie die nordische Natur düster, sonnenlos, monoton, aber erhaben in ihrer unbegränzten Einförmigkeit und starren Ruhe, furchbar in ihrer Kraft, majestätisch in ihren schroffen Gebilden. Der Inhalt dieser Epik ist, wie der Inhalt aller ursprünglichen Poesie, Götter- und Heldenthum.

Man unterscheidet daher in der alten isländischen Dichtung die zwei Hauptgattungen: priesterliche Gesänge und Heldensagen, wozu dann noch als dritte die Skaldenlieder kommen (Skalde von Skâld = Dichter, Sänger). Die zwei ersten Gattungen stehen zur letzten in dem Verhältniß der Volkspoesie zur Kunstdichtung. Die alten Göttermythen und Heldensagen enthält ein Sammelwerk, welches berühmt ist unter dem Titel »Edda Saemundar hins frôda«, d. i. Edda Sämunds des Weisen [1]). Sämund

[1]) Edda bedeutet Urahne, Urgroßmutter. Edda Saemundar (mit Kommentar und dänischer Uebersetzung), Kopenhagen 1787—1828, 3 vol. 4. Den aeldre Edda, herausgeg. von Munch, Christiana 1847. Die Edda. Eine Sammlung altnordischer Götter- und Heldenlieder. Urschrift mit Anmerkungen, Glossar und Einleitung. Von H. Lüning. Zürich 1859. Vgl. Lieder der ältern Edda, herausgeg. von den Gebrüdern Grimm, 1815. Sämunds Edda oder die ältesten norräniſchen Lieder, aus dem Isländischen übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von J. L. Studach, 1829. Die ältere und jüngere Edda nebst den mythischen Erzählungen der Skalda, übers. und erläutert von K. Simrock, 1851. Die ältere Edda, übers. und erläut. von B. Wenzel, 1877. Ueber die Eddalieder; Heimat,

Sigfusſon, ein isländiſcher Gelehrter, welcher ſeiner Kenntniſſe wegen den Ehrennamen hin frôdi, d. h. der Weiſe, erhielt und 1133 auf ſeinem väterlichen Gut Odde auf Island ſtarb, hat nämlich wahrſcheinlich dieſe koſtbare Sammlung veranſtaltet, deren Handſchrift jedoch erſt um die Mitte des 17. Jahrhunderts durch den Biſchof von Skalholt, Brynjolf Sveinsſon, dem Staube Vergangenheit entriſſen wurde, welcher ſie ſo lange bedeckt hatte. Die Eddalieder ſind in Stabreimen gedichtet, theils in Strophen von vier Langzeilen, welche durch die Cäſur in acht Halbzeilen getheilt werden (Fornyrdalag), theils in Strophen, deren zweite und vierte Langzeile der Cäſur ermangelt (Liodahattr). Die Dichter dieſer Lieder ſind unbekannt und das Alter der einzelnen Dichtungen läſſt ſich durchaus nicht beſtimmt angeben. Was nun zunächſt die mythologiſchen Geſänge der Edda betrifft, ſo zerfallen ſie in ſolche, welche in großen Umriſſen ein Gemälde der ganzen Aſenlehre entwerfen, und in ſolche, welche einzelne Göttermythen behandeln. Von den erſteren iſt wohl das älteſte und jedenfalls das bedeutendſte die »Völuspâ«, d. h. die Weiſſagung oder Viſion oder Offenbarung der Wöla oder Wala (Seherin, Sibylle), welche, redend eingeführt, den ganzen Verlauf der nordiſchen Götterlehre von der Weltſchöpfung durch die Aſen an bis zum Weltuntergange (Götterdämmerung, „Ragnarök“) in mythiſchem Ton und rapider Darſtellung entwickelt [1]). Die Eddalieder,

Alter und Charakter, von E. Jeſſen, 1871. J. Grimm äußert in ſeiner Geſchichte der deutſchen Sprache über die Edda: „Sie iſt ein unvergleichliches Werk, denn ich wüßte nicht, daß bei irgend einem andern Volke Grundzüge des heidniſchen Glaubens ſo friſch und unſchuldig aufgezeichnet worden wären. Nun iſt aber, aller Achtung vor Grimms Autorität ungeachtet, zu ſagen, daß die germaniſch-heidniſche Urſprünglichkeit, Unſchuld und Unvermiſchtheit der Götterlieder, wie ſie in der älteren Edda ſtehen, in neuerer Zeit, und zwar vonſeiten ſkandinaviſcher Gelehrten, ſtark angezweifelt wurde. Zwei vorragende Forſcher, die beiden Norweger Sophus Bugge und A. Chr. Bang, haben die Behauptung aufgeſtellt und zu erhärten verſucht, daß die großartige isländiſche Mythendichtung, ihrem weſentlichen Gehalte nach, keine originale, ſondern eine theils auf die klaſſiſch-heidniſche theils auf die jüdiſch-chriſtliche Mythenwelt als auf ihre Quellen zurückzuführende ſei. Demnach wäre nur die Form der mythologiſchen und heroologiſchen Eddalieder eine eigenartige und urſprüngliche. Selbſtverſtändlich kann hier auf dieſe Hypotheſe, welche ja noch nicht zu einer wiſſenſchaftlichen Thatſache geworden iſt, nicht näher eingetreten werden und muß ich mich begnügen, derſelben erwähnt zu haben und auf das Buch zu verweiſen, in welchem Bugge die Reſultate ſeiner bezüglichen Forſchungen zuſammengefaſſt hat: — »Studier over de nordiske Gude — og Heltesagns Oprindelse«. Christiania, 1881 seq.

[1]) Völuspâ (Original und Ueberſetzung), das älteſte Denkmal germaniſch-nordiſcher Sprache nebſt einigen Gedanken über Nordens Wiſſen und Glauben und nordiſche Dichtkunſt, von L. Ettmüller, 1830. Atterbom ſagt über dieſes Gedicht: „Ueberſtrömend von lyriſchem Zauber, wenn auch oft in harten, öfter gebrochenen und mitunter verworrenen Tönen, beſingt es von ſeinem Anfang bis zu ſeinem Ende des Himmels und der Erde Geheimniß; bei einem Saitenſpiel, aus welchem nicht bloß der Muſe, ſondern des ganzen

welche einzelne Mythen zum Vorwurf nehmen, beſchäftigen ſich vorzugsweiſe mit dem tragiſchen Geſchicke des Gottes Baldur, wie die beiden Gedichte »Hrafnagaldr Odins« (Odins Rabenruf) und »Vegtamsqvida« (das Lied vom Wanderer), und mit den Thaten Thorrs, die ein Lieblingsgegenſtand der altnordiſchen Dichter waren und beſonders in den Liedern »Hymisqvida« (die Erbeutung des großen Keſſels) und »Hamarsheimt« (des Hammers Heimholung) gefeiert wurden. Unter den Heldenliedern, die den andern Haupttheil der ſämund'ſchen Edda ausmachen, ſtehen an epiſcher Macht und Großartigkeit voran die drei, welche die ſpecifiſch nordiſche Helgi-Sage enthalten (»Helgaqvida Haddingsjaskata«, Helgaqvida Hundingsbana hin fyrsta«, Helgaqvida Hundingsbana hin önnur«). Von höchſtem Intereſſe aber iſt für uns Deutſche der Liederkreis der Edda, welcher die Sigfrids- und Nibelungen-Sage behandelt. Dieſe liegt hier unzweifelhaft in einer ältern Geſtalt vor als unſere mittelhochdeutſchen Bearbeitungen ſie bieten. Indeſſen darf darum die ſkandinaviſche Geſtaltung der Sage doch nicht als die urſprüngliche angeſehen werden, ſondern vielmehr ſteht feſt, daß die Sage in ihrer primitiven Form aus Deutſchland in den Norden gewandert iſt und dort viele Metarmorphoſen und Verkettungen mit anderen Sagen erfuhr. Der Cyklus beſteht aus folgenden Liedern: »Sigurdarqvida Fafnisbana« (3 Lieder von Sigurd dem Fafnirs- oder Drachentödter), »Brynhildarqvida« (3 Lieder von Brynhild, der Tochter Budli's), »Gudrunarqvida« (3 Lieder von Gudrun, welchen Namen die Kriemhild unſeres Nibelungenliedes in der nordiſchen Sage führt), »Oddrunar-gratr« (die Klage Oddruns, der Schweſter Atli's oder Etzels), »Gunars slagr« (Gunnars, des deutſchen Gunthers, Harfenſchlag), »Atlaqvida« (2 aus ſpäterer Zeit ſtammende Lieder von Atli's Verrath an ſeinen Schwägern Gunnar und Högni und der von ihrer Schweſter Gudrun an erſterem geübten Rache), »Hamdismál« (das Lied von Hamdir, dem Sohne Gudruns), »Gudrunar hvöt« (Gudruns Rache- und Wehruf) [1]). Endlich iſt unter den Heldengeſängen der Edda noch zu betonen die »Völundarqvida« (das

---

Menſchengeſchlechtes Beruf, Kampf, Leiden, Angſt und Hoffnung klingen. Es theilt eine Poeſie mit, welche innerhalb eines und deſſelben Rahmens lyriſch iſt in ihrer Eingebung, epiſch in ihrer Form, didaktiſch in ihrem Inhalt." Weggewohnts Lied, Odins Rabenorakelſang und der Seherin Vorausſicht (Völu-Spá), drei eschatologiſche Gedichte der Sämunds Edda, krit. hergeſt., überſ. und erkl. von F. W. Bergmann, 1875. Der vorhin erwähnte norwegiſche Forſcher A. Chr. Bang hat die »Völuspá« mittels ſeiner ſcharfſinnigen Unterſuchung »Völuspá og de Sibyllinske Orakler« (aus dem Däniſchen überſetzt von J. C. Poeſtion, 1880) auf Einflüſſe vonſeiten der alexandriniſch-jüdiſch-chriſtlichen Sibyllendichtung zurückzuführen verſucht.

[1]) Vgl. Die Eddalieder von den Nibelungen, verdeutſcht v. d. Hagen, 1814. Die Lieder der Edda von den Nibelungen, ſtabreimende Verdeutſchung nebſt Erläuterungen von L. Ettmüller, 1837.

Lied von dem kunstreichen Schmied Wölund, Wieland), welche Simrock in unseren Tagen so trefflich erneuerte (Heldenb. 4, 1—204).

Im Verlaufe der Zeit nahm die altskandinavische Epik immer entschiedener eine historische Richtung und verwandte Mythus und Sage mehr nur noch als beiläufigen dichterischen Schmuck. In dieser Art wurde die Heldendichtung gehandhabt von den Skalden, die zu Fürsten und Volk im Norden etwa in demselben Verhältnisse standen wie die Minstrels in Alt-England. Die eigentlich produktive Thätigkeit der Skalden reichte vom Ende des achten bis zum Ende des elften Jahrhunderts; der reichste Flor der Skaldendichtung fiel jedoch in's zehnte Jahrhundert. Für den ältesten geschichtlich beglaubigten Skalden gilt Bragi der Alte und außer ihm haben ein namhaftes Andenken hinterlassen Thiodolf von Hwin, Thorbiörn Hornklofi, Oelvir Hnufa, Audrun, Eigill Skalagrimsson, Kormak Oenundarson, Einar Helgason Skalaglam, Guttormr Sindri, Glumr Geirason, Ulfr Uggason, Eiliff Gudrunarson, Eivind Skaldaspillir, Thorleifr Jarlaskald, Grunlaugr Ormstunga, Thordr Kolbeinsson, Hallfrödr Vandrädaskald. Anfänglich waren die Skalden Helden, welche die Schlachten der Seekönige mitfochten und dann besangen, später aber schlossen sie sich mehr zu einer Zunft zusammen, welche das Dichten und Singen als Beruf trieb und vielfach zur Höflingslobhudelei erniedrigte. In Island hielt die Skaldenpoesie am längsten einen würdigen Ton. Sie zerfiel, als durchaus im skandinavischen Heidenthum wurzelnd, sobald durch Olaf Trygvason das Christenthum in Skandinavien eine feste Begründung erhalten hatte, und verknöcherte zuletzt in unerquicklich verkünsteltem Formelwesen, ungefähr in der Art, wie der deutsche Minnegesang im Meistergesang erstarrte. Der Versarten, deren die Skalden sich bedienten, zählte man 136; den Endreim führte, jedoch noch zunächst ohne Verdrängung des Stabreims, der Skalde Einar Skulason um 1150 zuerst in die nordische Dichtkunst ein.

Die Skaldenpoesie bildete vermöge ihres Strebens nach geschichtlicher Wahrhaftigkeit den Uebergang zu der isländischen Geschichtschreibung, welche, durch Ari Thorgilsson (st. 1148) begründet, sehr reichhaltig ist. Ihre Erzeugnisse zerfallen in solche, welche die Geschichte Islands mit Einschluß der Faröer- und Orkney-Inseln, sowie Grönlands behandeln (»Islendinga sögur«) und in solche, welche sich über die Geschichte Norwegens, Dänemarks und Schwedens verbreiten (»Fornmaña sögur Nordrlanda«). Natürlich spielt die Sage noch eine bedeutende Rolle in dieser Historiographie, deren berühmtestes Werk des Snorri Sturluson (erschlagen 1241) Geschichte der Könige von Norwegen (»Noregs konunga sögur«) ist, nach den Anfangsworten gewöhnlich »Heimskringla« d. h. Weltkreis genannt, ein würdiges Seitenstück zu Sämunds Edda, in Inhalt und Form die ganze

mit ſtets erneuertem Genuß auf ſich wirken laſſen [1]). Und wer hat dieſe Lieder gedichtet? Man weiß es nicht.

Vielleicht iſt hier auch der Ort, wenigſtens mit einem Worte der Volkspoeſie Finnlands zu gedenken, eines Landes, deſſen Geſchicke ja ſo lange mit denen des ſkandinaviſchen Nordens (Schwedens) vereinigt waren. Es lebte in dem Stamme der Finnen von jeher eine warme Liebe für dichteriſche Aeußerung, für Muſik und Geſang. Ihre Lieder vom alten Wäinämöinen und andere Mythen- und Zaubergeſänge, deren Lieblingsgegenſtand die Perſonificirung der Naturkräfte iſt, haben eine eigenthümliche, meiſt ſchwermüthige Färbung und die Bilder dieſer Poeſie ſind wie aus dem feuchten Nebel geballt, der aus den unzähligen Seen Finnlands aufſteigt. Auch die balladenhaften Lieder halten faſt durchgehends den Ton oſſian'ſcher Elegik; von der rauhen Kraft der ſkandinaviſchen Volkspoeſie iſt nichts in ihnen. Eine Reihenfolge von erzählenden „Runen" hat man zu einer Art von finniſchem Nationalepos zuſammengeſtellt. In den abgelegeneren Gegenden des Landes, wo die uralten Ueberlieferungen heidniſcher Mythologie und Heroologie den Verheerungen vonſeiten des Chriſtenthums, das die ſchwediſchen Eroberer den Finnen im 12. Jahrhundert aufgezwungen hatten, weniger ausgeſetzt geweſen, gelang es der neueren Forſchung, die Spuren altfinniſcher Epik aufzufinden. So namentlich in der Landſchaft Karelien, allwo der finniſche Gelehrte Lönnrot aus dem Munde des Volkes die bislang nur durch mündliche Tradition von Geſchlecht zu Geſchlecht fortgepflanzten mythiſch-epiſchen Geſänge ſammelte. Er ſichtete, ordnete und gruppirte ſie und gab ihnen den Geſammtnamen „Kalewala", hergenommen von der in dieſen Liedern bräuchlichen Benamſung des Landes, an welches die epiſche Handlung vorzugsweiſe geknüpft iſt als an den Wohnſitz Kalewa's, des Ahnherrn der Helden, deren Thaten und Abenteuer die Sagen melden. Die erſte Ausgabe der Kalewala erſchien 1835 und enthielt 12,000 Verſe. Die zweite, i. J. 1849 erſchienen, hatte Lönnröt in Folge wiederholter Nachforſchungen nahezu auf das Doppelte bringen können, auf 23,000 Verſe. Natürlich handelt es ſich, wie übrigens das Geſagte ſchon klarmacht, hier nicht um ein einheitliches Epos, ſondern nur um eine Auf-

[1]) Abrahamſon, Nyerup und Rahbeck: Udvalgte danske Viser fra Middelalderen, 5 Thle. Kopenh. 1812—13. Geijer und Afzelius: Svenska Folkvisor. 3 Bde. Stockh. 1814—16. Arvidſon: Svenska Fornsänger, 2 Bde. Stockh. 1834. W. Grimm: Altdäniſche Heldenlieder, Balladen und Märchen, 1811. G. Mohnike: Volkslieder der Schweden, 1830. G. Mohnike: Altſchwediſche Balladen, Märchen und Schwänke, 1836. R. Warrens: Schwediſche Volkslieder. Aus der Sammlung von Geijer und Afzelius im Versmaße des Originals übertragen. Mit Vorwort v. F. Wolf, 1857. F. W. Weber: Schwediſche Lieder mit ihren Singweiſen, 1872. Talvj: Verſuch einer geſchichtlichen Charakteriſtik der Volkslieder germaniſcher Nationen, 1840, S. 154—340.

Digitized by Google

„den vaterländiſchen Geſängen ein Hiſtorienwerk in eleganter lateiniſcher Proſa zu ſchaffen“, und er löſ'te dieſe Aufgabe in ſeinen »Historiae Danicae libri XVI« in der Weiſe, daß er ſich zum Snorri etwa verhält wie Livius zum Herodot [1]).

Der dichteriſche Hang und Drang der ſkandinaviſchen Völkerſchaften war indeſſen zu tiefgewurzelt und zu energiſch, um allzu lange unthätig unter der mit Liſt und Gewalt darüber gebreiteten Decke der chriſtlich-kirchlichen Weltanſchauung zu ſchlummern. Zwar die Skaldendichtung war mit dem Erſterben der letzten Nachklänge des Heidenthums verklungen und die Sagenſchreibung vor der zudringlichen kirchlichen Chronikſchreiberei verſtummt, aber im Gemüthe des Volkes lebte die Erinnerung an die alte Heldenzeit fort, in ihm war der echtnordiſche Geiſt durch viele Generationen hindurch heimlich thätig, um dann im 14., 15. und 16. Jahrhundert als hochherrliche Volkspoeſie hervorzubrechen und einen reichen Liederſchatz anzuhäufen. Dieſer Volksliederſchatz, vor dem an dichteriſchem Werthe ſämmtliche Hervorbringungen der modernen ſkandinaviſchen Kunſtdichtung weit zurückſtehen, gehört zu zwei Dritttheilen Dänemark, Schweden und Norwegen gemeinſchaftlich an; aber aus letzterem Lande ſtammen die gewaltigſten wie die innigſten dieſer Lieder, die für alle Zeit eine Zierde der Weltliteratur ſein werden. Ihr formeller Unterſchied von den Skaldenliedern beſteht in dem ſtätigen Gebrauche des Endreims. Der Inhalt iſt ſehr reich. Die Volkspoeſie ergriff bald einzelne Zweige der alten Heldenſagen, um ſie weiter zu entwickeln, bald ſchuf ſie aus den Thaten und Ereigniſſen der Gegenwart hiſtoriſche Lieder, bald verdichtete ſie die innerliche Geſchichte von Helden und Frauen, den unerſchöpflichen Stoff von der Liebe Luſt und Leid, zu wunderſam ergreifenden Balladen, bald erzählte ſie phantaſtiſche Nixen- und Zaubermärchen, in denen der Puls des altnordiſchen Volksglaubens ſchlägt. Die älteſten dieſer Geſänge ſind die ſogenannten „Kämpeviſer“ (Kämpferweiſen, Heldenlieder), deren Grundton, wenn auch nicht deren jetzige Form, ſicherlich noch aus dem Heidenthum ſtammt. Alle dieſe Lieder ſind voll dramatiſcher Bewegung und durch das wilde, ungebändigte Reckenleben, welches ſie darſtellen, bricht „oft ein zarter Gedanke wie durch Felſen ein Sonnenſtral“. Wem Gefühl für echte Poeſie innewohnt, wird die nordiſchen Lieder von Axel Thordſon und ſchön Walborg, von Habor und Signild, vom Helden Vonved, vom König Birger, von der Mutter im Grabe, vom Wulf zu Odderſkier, von ſtolz Ingerlild, von ſchön Anna, von klein Roſa, von der wunderbaren Harfe, von Ebbe Tykeſon und viele andere

[1]) Ueber Saxo und die iſländiſche Hiſtoriographie vgl. F. C. Dahlmann: Forſchungen auf dem Gebiete der Geſchichte, Bd. 1, und P. E. Müller: Critisk Undersögelse af Danmarks og Norges Sagnhistorie eller om Trovärdigheden af Saxos og Snorros Kilder.

A. Ch. Arreboe (1587—1637) als Didaktiker, J. St. Sehested (st. 1698) als beschreibender Dichter, Th. Kingo (1634—1703) als Lyriker, W. Helt als Volksliederdichter, A. Vording (st. 1677), J. J. Sorterup (st. 1722) und T. Reenberg (st. 1742) als Satiriker mit Achtung genannt. Ihr Verdienst ist jedoch ein nur formales, gegründet auf ihre Bemühungen um die Ausbildung von Sprache und Versbau. Erst mit dem Norweger Ludwig Holberg (1684—1754) beginnt eigentlich die neuere dänische Literatur. Holberg regelte, schmeidigte und reinigte die Sprache und bildete einen nationalen Geschmack heran. Durch seine frisch aus dem Leben, aus der gesundesten Volksthümlichkeit gegriffenen, von originellster Laune und echtester Komik strotzenden Schau- und Lustspiele ward er Begründer des nationalen Theaters seines Landes (»Danske Skueplads«) [1]). Sein komisches Heldengedicht »Peder Paars« (deutsch von Scheibe) ist ebenfalls ein echtes Kind der komischen Muse. Seinen satirischen Roman „Niels Klims unterirdische Reise", einen ebenbürtigen Sprössling von Swifts Gulliver, hat er in lateinischer Sprache geschrieben (dänisch von Baggesen, deutsch von Wolf), wahrscheinlich deßhalb, weil das für einheimische Lektüre empfängliche Publikum in Dänemark damals noch zu klein war. Der Grundzug seines Dichtens ist ein derbsatirischer, aber Holbergs Satire trägt so sehr den Charakter der Geradheit und Lauterkeit und ist mit soviel behaglicher Gutmüthigkeit versetzt, daß sie überall durchaus mehr eine erheiternde und poetische als verletzende Wirkung übt. Auch als Historiker hat sich Holberg hervorgethan, besonders durch seine Staatsgeschichte Dänemarks und Norwegens [2]). Von Holbergs

---

[1]) Es sind folgende: Der politische Kannegießer — Die Wankelmüthige — Hanns Frandsen — Jeppe auf dem Berge — Gert Westphaler — Der elfte Juni — Die Wochenstube — Das arabische Pulver — Die Weihnachtsstube — Die Masterade — Jakob von Tyboe — Ulysses — Die Reise nach der Quelle — Melampe — Ohne Kopf und ohne Rumpf — Heinrich und Petronella — Dietrich Menschenschreck — Hexerei oder blinder Lärm — Der verpfändete Bauernjunge — Der glückliche Schiffbruch — Rasmus Berg — Petronella's kurzer Fräuleinstand — Die Unsichtbaren — Die Geschäftige — Die honette Ambition — Plutus — Der verwandelte Bräutigam — Don Ranudo de Colibrados — Der Philosoph in eigener Einbildung — Die Republik — Eganarells Reise nach dem philosophischen Land.

[2]) Holbergs Werke wurden herausgegeben von K. L. Rahbeck, Kopenh. 1804—14 21 Bde. Eine sehr ausführliche Charakteristik Holbergs gibt Fürst in seinen Briefen über die dänische Literatur, II. 1—115. R. Prutz hat den berühmten Komöden- und Charaktermaler zum Gegenstand einer eigenen literarhistorischen Arbeit gemacht: — „Ludwig Holberg, sein Leben und seine Schriften, nebst einer Auswahl seiner Komödien". Von R. P. 1857. Der Verfasser sagt an einer Stelle dieses Buches (S. 158): „Holbergs Verdienst beschränkt sich nicht darauf, daß er lebendige Charaktere geschaffen und in einfach-natürlichen Handlungen in Bewegung gesetzt hat; sondern diese Charaktere, sowie überhaupt seine sämmtlichen Dichtungen, tragen auch einen unverkennbar vaterländischen, national-dänischen Charakter."

dichtenden Zeitgenossen erregte Ch. Falster (st. 1752) durch leicht hingeworfene satirische Zeichnungen Aufmerksamkeit und steigerte Ch. B. Tullin (st. 1765) als Elegiker, Didaktiker und Epistolograph das Interesse seiner Landsleute für vaterländische Dichtkunst.

Eine höhere Weihe aber kündigte sich an in Johannes Ewald (1743—1781), dessen Leben viel zu frühe in Armuth und Sorgen erlosch. Ihm, als dem von der Natur hochbegünstigten Dichter, eröffnete sich, wie Steffens sagt, „zuerst die anmuthige Tiefe der vaterländischen Sprache, die geistige Beweglichkeit, die sich an den verborgensten Gedanken des in seinem Innersten bewegten Gemüths anschmiegt und die Töne der Lust wie des Schmerzes aus dem Innersten der erschütterten Seele hervordringen lässt." Ewald ist vorzugsweise Lyriker und als solcher in seinen Oden und Elegieen kühn, eigenthümlich, tief und innig. Auch in seinen dramatischen Dichtungen (Der Tempel des Glücks — Adam und Eva — das Trauerspiel Rolf Krake — Philemon und Baucis — die berühmte mythologische Oper Baldurs Tod und das gleichberühmte Singspiel Die Fischer) treten die zahlreichen lyrischen Partieen herrlich hervor. Seine Komödieen (Harlekin Patriot, Die Hagestolzen, Die brutalen Klatscher) zeigen in Situation und Dialog jovialen und feinen Witz. Ewalds Sinn war, obgleich er sich formell von dem französischen Alexandrinerton nicht überall völlig befreien konnte, auf das Nationale und Heimische gerichtet. Mit richtigem Takte hat er die Stoffe zu mehreren seiner besten Dichtungen aus dem alten Mythen- und Sagenschatz seines Landes gewählt. Sein berühmtes Nationallied „König Christian stand am hohen Mast" stellt ihn zu den wenigen glücklichen Dichtern, deren Andenken in den Herzen aller Volksklassen fortlebt. (Samtlige Skr. 1780—81, 4 Bde.). Ewald hat die dänische Tragödie aus den pedantisch französirenden Fesseln, in welche sie besonders J. N. Bruun (st. 1816) geschlagen, erlöst und seinem Vorgang schlossen sich die Tragiker O. J. Samsöe (1759—1796, »Dyveke«) und L. Ch. Sander (»Niels Ebbesen« an, während das Repertoire des nationalen Lustspiels bereichert wurde durch den genialen J. H. Wessel (1742—83), dessen Humor an den des Engländer Butler erinnerte und der in seiner Komödie »Kaerlighed uden strömper« (Liebe ohne Strümpfe) das aufgedonnerte Pathos der französischen Tragödie köstlich verhöhnte; ferner durch den nicht minder begabten P. A. Heiberg (1758—1841, »Hekingborn« u. a. L.), durch den literarisch vielfach thätigen und verdienten K. L. Rahbeck, durch J. C. Tode (st. 1806), D. Ch. Oluffsen und den talentvollen E. de Falsen (st. 1808), welcher, wie Heiberg und Th. Thaarup (st. 1821), auch gute Singspiele dichtete, ohne jedoch das Muster dieser Gattung, Ewald, zu erreichen. Zur gleichen Zeit waren als Lieder- und Balladendichter, Fabulisten, Elegiker, Idylliker, Satiriker und Didaktiker thätig die schon genannten Bruun, Tode,

Thaarup und Rahbeck, ferner N. Weyer (ſt. 1788), E. Storm (ſt. 1794), Th. Ch. Bruun, M. C. Bruun, F. H. Guldberg, J. Zetlitz, C. Lund, C. Friman, J. Smith, O. Horrebow und V. Ch. Hjort. J. M. Hertz führte den Gebrauch des Hexameters in die däniſche Epik ein (»Det befriede Israel«) und Ch. Pram verſuchte in ſeinem »Staerkodder« einen altnordiſchen Stoff romantiſch-epiſch zu behandeln.

Mit Jens Baggeſen (1764—1826), dem wir ſchon in der deutſchen Literatur flüchtig begegneten, ſchien für die däniſche eine neue Periode anbrechen zu wollen, eine literariſche Bewegung, zu der Vorgänger der neueren klaſſiſchen Periode der deutſchen Poeſie, Klopſtock und Wieland, den Anſtoß gaben. Allein Baggeſen war nicht der Mann, dieſer Bewegung eine entſchiedene Richtung zu geben. Eine zwar reichbegabte, aber verworrene und zerfahrene Natur, ſchwankte er unſtät zwiſchen poetiſchen, philoſophiſchen und politiſchen Doktrinen umher, bald auf das Vaterländiſche gerichtet, bald dem Fremden huldigend, bald als däniſcher, bald als deutſcher Dichter Ruhm ſuchend und in keiner der beiden Literaturen eine ausgiebige Stellung erringend. Es war etwas von dem echtdämoniſchen Dichterdrang in ihm, allein ſein unſicheres Umhertaſten nach Muſtern drückte ſeinem Dichten durchweg den Stämpel der Nachahmung auf. Stets unbefriedigt von einem zum andern übergehend hat er ſich in vielerlei Gattungen der Poeſie verſucht. Ueberall hört man die Vorbilder heraus. Zu ſeinen Oden und Liedern gab Klopſtock, zu ſeiner Idyllik Voß, zu ſeinen komiſchen Erzählungen Wieland den Ton an. Am beſten gelangen ihm ſeine Dichtungen im letztern Fach: «Komiske Fortällinger«, »Eventyrer og komiske Fortällinger«. Dieſe Erzählungen ſichern ihm durch ihre poſſirliche Komik, launige Satire und Anmuth des Stils, wie ſeine Lieder und Epiſteln (»Digte«, »Poet. Episteler«) durch außerordentlich leicht hingleitende Friſche und Geſchmeidigkeit der Sprache, einen bleibenden Platz in der Literatur ſeines Landes. Unerheblich ſind ſeine Leiſtungen als Singſpieldichter (»Holger Danske« u. a.), dagegen iſt er ausgezeichnet als Proſaiſt in ſeinen »Digtervandringer i Europa« (Dichterwanderungen in Europa, 4 Bde.). Viele Jahre verbitterte er ſich und anderen das Leben durch ſeine gehäſſige Polemik gegen Oehlenſchläger, der das, was Baggeſen vergeblich verſucht hatte, vollbrachte, d. h. als Dichter eine neue Epoche für die däniſche Literatur begründete. Adam Oehlenſchläger wurde geboren am 14. November 1779 in der Nähe von Kopenhagen und ſtarb als Profeſſor der Aeſthetik an der Landesuniverſität am 20. Januar 1850. Ueber ſein Leben hat er in ſeinem hinterlaſſenen Buch „Meine Lebenserinnerungen“ (1850, 4 Bde.) einen faſt zu ausführlichen Bericht abgeſtattet. Daß er gerechten Anſpruch darauf hat, auch in der deutſchen Literatur mitzuzählen, iſt ſeines Ortes berührt worden. Oehlenſchläger, mit lyriſchem, erzählendem und dramatiſchem

Talent reich ausgestattet, stützte seine dichterischen Reformbestrebungen auf den altnordischen Literaturschatz, welcher durch die Bemühungen patriotischer Forscher von Jahr zu Jahr eifriger wieder ausgegraben worden war und fortwährend ausgegraben wurde. Die alte Mythengeschichte und Heldensage machte er zur Grundlage seines Dichtens und behandelte sie episch und dramatisch nach allen Seiten hin, in Liedern („Nordische Gedichte"), Heldengedichten („Hrolf Krake" — „Die Götter des Nordens"), Romanzen (worunter „Helge" die bedeutendste), sagenhaften Novellen („König Hroar") und Tragödieen („Hakon Jarl" — „Palnatoke" — „Axel und Walborg" — „Stärkodder" — „Erich und Abel" — „Baldur der Gute" — „Die Wäringer in Konstantinopel" — „Hagbarth und Signe" — „Yrsa" [1]). Die Wahl dieser Stoffe war an und für sich nichts neues und Oehlenschläger verdankte die bedeutende Wirkung seiner nordischen Dichtungen einerseits dem nationalen Geist und dem wahren Pathos, womit er sie ausführte, andererseits der taktvollen Art und Weise, mit welcher er seine nordischen Helden in romantische Gewänder hüllte. Er war frühe auf die erneuerte Romantik, wie sie zu Ende des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts die europäische Literatur zu bewegen begann, aufmerksam geworden und seine persönliche Bekanntschaft mit den Häuptern der romantischen Doktrin in Deutschland hatte ihn in dieselbe eingeweiht. Er ersah rasch den Vortheil, mittels Annahme der romantischen Form der französirenden Tendenz seiner heimatlichen Literatur ein Ende zu machen, und es gelang ihm dieses um so mehr, da er den Feldzug gegen die Pseudoklassik als wirklicher Poet führte und in der Versetzung altskandinavischer Stoffe mit romantischen Elementen das rechte Maß beobachtete. Die Verrücktheiten der deutschen Romantiker hat er nie getheilt. Schon der Umstand, daß ihm Göthe und Schiller theure Vorbilder waren, mußte ihn davor bewahren und wir sahen seines Ortes, daß er sich nicht scheute, zur Zeit der Blüthe der romantischen Schule scharfe Worte gegen die Ueberschwänglichkeiten derselben zu richten (s. o. S. 283). Seinen Ruf begründete Oehlenschläger durch sein dramatisches Märchen „Aladdin oder die Wunderlampe", dessen Stoff der berühmten arabischen Märchensammlung entlehnt ist. Auch später kehrte er noch gern in den phantastischen Orient zurück („Morgenländische Dichtungen"). Seine lyrische Ader war etwas spröde, weßwegen ihm auch seine Singspiele („Die Räuberburg" — „Ludlams Höhle") nicht sehr gelangen. Besser sind seine dramatischen Idyllien („Der Fischer" — „Der Hirtenknabe"). Von seiner Komik, wie sie z. B. in „Freia's Altar" auftritt, ist ohne Ungerechtigkeit zu sagen, daß

[1]) Die letztgenannte Tragödie, „Yrsa" (deutsch von Leinburg), ist das Mittelglied einer Sagentrilogie, deren Vordersatz die Romanze „Helge" (deutsch von Leinburg) und deren Schlußsatz die Geschichte vom „König Hroar" ausmacht.

sie eine sehr frostige und erzwungene. Auch seine Novellen, die nicht aus der nordischen Sage hervorgewachsen, sind trocken und farblos; als vortrefflich dagegen ist seine Umarbeitung des alten deutschen Romans die Insel Felsenburg anzuerkennen, die unter dem Titel „Die Inseln im Südmeer" (4 Thle.) erschien. Sein Künstlerdrama „Correggio" hat zwar auf deutschen Bühnen viele Rührung erzeugt, ist aber ein weinerliches, unschönes Produkt, welches recht klar zeigt, daß Oehlenschläger auf nordischem Boden fußen muß, wenn er unsere ganze Theilnahme und Achtung in Anspruch nehmen will.

Der nationale Ton, den Oehlenschläger zu voller Geltung gebracht, fand einen Mitsänger von nicht geringer Kraft in N. F. S. Grundtvig (1783—1872), der in seinen lyrischen und historischen Dichtungen (»Kvödlingar« — »Optrin af Kämpelivets Untergang i Nord« — »Roscilde-Riim« — »Kong Harald og Ansgar« — »Kronikeriim«) jene tiefe Erfassung des altnordischen Geistes erweist, welche auch seine mythologischen und archäologischen Arbeiten („Nordens Mythologie" und anderes), wie seine Uebersetzungen des Snorro und Saxo und des angelsächsischen Beowulf ins Dänische auszeichnet. Seinen historischen Werken, die sich insbesondere mit Universalgeschichte beschäftigen, that seine orthodox-theologische Richtung starken Eintrag. B. S. Ingemann (1789—1862) erregte zuerst durch seine sanfte, gefühlvolle Lyrik Aufmerksamkeit, sowie durch begeisterte patriotische Gesänge, deren schönster die dänische Flagge (Danebrog) verherrlichte. Später ergab er sich als Epiker („Die schwarzen Ritter" — „Waldemar der Große") und Dramatiker („Masaniello" — „Blanka" — „Die Stimme in der Wüste" — „Reynald" — „Der Hirt von Tolosa" — „Der Löwenritter" — „Tasso's Befreiung") entschieden mehr der romantischen als der nationalen Tendenz, ohne jedoch in diesem oder jenem Fache Ungewöhnliches zu leisten, obwohl besonders seine Erstlingsdramen zu dieser Hoffnung berechtigt hatten. In Prosa hat er einige gute Erzählungen geschrieben und zuletzt grönländisches Leben novellisirt. Eine durch und durch dramatische Dichternatur begegnet uns in J. L. Heiberg (1791—1860), der zuerst in seinen Schauspielen und zwar mit starker Betonung der lyrischen Partieen, auf den Bahnen südlicher, besonders von Calderon beeinflusster Romantik wandelte, dann in tieck'scher Weise literarische Erbärmlichkeiten dramatisch ironisirte (»Julespög og Nytaarslöcir«), endlich aber als Vaudevilledichter seinen wahren Beruf erkannte und übte, indem er eine Reihe von Dramen dieser Gattung schrieb, die vermöge ihrer vielseitigen Intrikenschürzung, trefflichen Charakterzeichnung und nationalen Färbung den Zuschauer und Hörer unwiderstehlich anziehen (»Kong Salomon og Jörgen Hattemager« — »Recensenten og Dyret« — »Den otte og tyvende Januar« — »Aprilsnarrene« — »Et Eventyr i Rosenborg Have« — »De Uedskillelige« — »Kjöge Huuskors« — »De Danske i Paris Nei!«). Edel und klar ist die

Tragik von J. C. Hauch (1790—1871), dem zuerst sein episch-dramatisches Gedicht »Hamadryaden«, eine unverwerfliche Frucht der Romantik, Anerkennung verschaffte. Seine Tragödieen (»Bajazet« — »Tiberius« — »Gregor VII.« — »Don Jouan« — »Karl den Femtes Töd« — »Mastrichts Beleiring«) sind ausgezeichnet durch psychologisch strenge Charakteristik und plastische Rundung. Von seinen historischen Romanen („Wilhelm Zabern" — „Die Goldmacher" — „Eine polnische Familie") ist insbesondere der erstgenannte so lobenswerth, daß man ihn mit Recht eine zugleich prächtige und liebliche Komposition genannt hat. Unter den neuesten dänischen Dramatikern glänzen Ch. Bredahl (1784—1860) und H. Hertz (1798—1870), jener durch seine »Dramatiske Scener« (5 Bde.), in denen oft ein shakspeare'scher Hauch waltet, dieser, auch als Lyriker und Didaktiker geschätzt, durch seine im holberg'schen Nationalstil gehaltenen Charakterlustspiele und seine nationalen und romantischen Dramen, von denen „König René's Tochter" (deutsch von Bresemann) auch in Deutschland sehr beliebt geworden. Zu den eigenthümlichsten Lyrikern Dänemarks gehört S. Staffeldt (1769—1826), der die Ideen des Platonismus und mystischer Romantik in durchsichtig klare Lieder und Bilder zu fassen wußte. H. C. Andersen (1805—1875) wurzelt mit seinem ganzen Wesen mehr in Deutschland als in Dänemark. Er ist, obgleich Däne, so mild und still schwärmerisch wie nur irgend ein träumerischer Deutscher sein kann. Seine Lieder sind innig und zart, deutsch-elegisch. Seine Romanzen haben nichts von der skandinavischen Größe und Kraft, doch wirft auf manche derselben ein origineller Humor grelle Streiflicher (z. B. „Der Knabe und die Mutter auf der Haide") und andere glänzen ganz eigenthümlich in der fahlen Mondbeleuchtung des Nordens (z. B. „Die Schneekönigin" und „Die Braut in der Kirche zu Nörvig"). Er hat sich auch im Drama versucht („Der Mulatte" — „Das Maurenmädchen" u. a.), aber ohne auf der Bühne festen Fuß fassen zu können. Wo er sich gar daranmacht, einen so gewaltigen Stoff wie die Sage vom ewigen Juden dramatisch zu bewältigen, was er in seinem „Ahasverus" unternommen, da bleibt sein Vermögen weit hinter seinem Wollen zurück. Besser glückte es ihm mit der Romandichtung. Seine tüchtigste Schöpfung dieser Art war wohl der Roman „O. T.", in welchem die Schilderung nationaler Sitten lebendig durchgeführt wird. Schwächer ist „Nur ein Geiger". „Der Improvisator", den man gewöhnlich Andersens Hauptwerk nennt, ist zwar ein treffliches psychologisches Gemälde, entbehrt aber allzu sehr der lokalen Färbung des Landes (Italien), in welchem er spielt. Die Höhe seiner Leistungen und seines Ruhms erstieg Andersen als Märchendichter. Hier ist er außerordentlich liebenswürdig und in jeder Zeile Poet, was das deutsche Publikum wohl herausgefühlt hat. Auf den Märchendichter Andersen passt vollkommen das Lob, welches ihm Zeise spendete, in-

dem er von ihm ſagte, in der originalen Schöpferkraft der Phantaſie, im friſchen und lieblichen Bilderreichthum, im Kolorit, in warmer, leicht geweckter Begeiſterung und jugendlicher Laune überfliege er ohne Zweifel alle däniſchen Dichter, welche jünger als Oehlenſchläger ſind. (Anderſen hat eine deutſche Geſammtausgabe ſeiner Werke in 25 Bänden ſelbſt beſorgt.)

Auch in Dänemark iſt für die Weiterbildung der Literatur ausgiebig geſorgt. Denn einer Dichtergeneration reiht die andere ſich an. In einer jüngeren, nachromantiſchen haben ſich als Schöpfer von Lieder- und Romanzenbüchern N. V. K. F. Winther (geb. 1796), H. P. Holſt (geb. 1811) und F. Paludan-Müller (1809—76) hervorgethan. Der letztgenannte krönte ſeine Thätigkeit als Lyriker, Dramatiker, Erzähler in Verſen und Proſa durch ſein humoriſtiſch-ſatiriſches Epos „Adam Homo", welches die modernſte Dichtung der geſammten däniſchen Literatur genannt werden darf. Sie hat in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts keinen zweiten dichteriſchen Wurf großen Stils aufzuweiſen, welcher ſo gelungen wäre wie dieſer. Daß ſich Paludan-Müller mit ſeinem „Adam Homo" an Byrons „Don Juan" lehnte, iſt allerdings unverkennbar; allein er gab darum weder ſeine däniſche noch ſeine dichteriſche Eigenart auf und er wußte ſeinen kühn und geſchickt aus der Gegenwart herausgegriffenen Stoff ebenſo geiſtvoll als kräftig zu einem Spiegelbilde zu geſtalten, welches „den Menſchen des Jahrhunderts ihre ideeverlaſſene Ohnmacht und geſchäftige Jämmerlichkeit vor Augen hält" [1]). Die höhere Novelliſtik wurde in Dänemark, nachdem ſie

[1]) Eine gute Analyſe des „Adam Homo" gibt Strodtmann, „Das geiſtige Leben in Dänemark", S. 133 fg. Geiſt und Form des Gedichtes laſſen auch ſchon die Stanzen des Prologs erkennen, namentlich dieſe vier: —

„Den Juden gab man zehn Gebote; hangen
An zehn, war ſicherlich zu viel begehrt!
Uns Chriſten gab man zwei nur, die verlangen,
Daß uns ein liebend warmes Herz beſcheert.
Allein auch dieſe Zahl noch machte Bangen
Und hat mit Mühſal alle Welt beſchwert.
Drum reducirte man, bellatſcht von allen,
Die zehn und zwei auf eins: „Sucht, zu gefallen!"

Ja, dies Gebot iſt aller Lehren Krone,
Es prangt ob jeder Thür in goldner Pracht,
Der Vater klug vererbt es ſeinem Sohne,
Damit dem Sohne Glanz und Größe lacht.
„Gefalle, Kind! ſo iſt dein Glück gemacht" —
Und gierig haſcht das Kind nach Beifallslohne,
Es wächſt heran, läſſt ſeine Locken wallen
Und geht dann in die Welt, um zu gefallen.

Und klar wird bald ihm, daß die Kindheitslehre
Erlogne Weisheit nicht, noch eitler Tand,

durch Rahbeck begründet worden, angebaut durch L. Kruſe (geb. 1778), der aber ſpäter ausſchließlich in deutſcher Sprache erzählte, und, wie wir geſehen haben, durch Oehlenſchläger, Ingemann, Hauch und Anderſen. Wahrhaft bereichert ward ſie durch die Erzählungen des ungenannten Verfaſſers oder der Verfaſſerin (die Gräfin Gyllenborg?) einer „Alltagsgeſchichte“ (»En Hverdags-Historie«) und durch die Novellen von St. Blicher (1782—1848), welcher letztere das Natur- und Menſchenleben Jütlands vortrefflich ſchilderte. Auch den Erzählungen von Charlotte Biehl und Luiſe von Lindenkrone wird Anerkennung gezollt und die Romane und Novellen des pſeudonymen, äußerſt fruchtbaren K. Bernhard, wie die des gleichfalls pſeudonymen Emanuel St. Hermidad haben ſich in Dänemark und Deutſchland einen Leſerkreis erworben. Höhere Forderungen novelliſtiſcher Kunſt als die zuletzt Genannten erfüllt W. Bergſöe (geb. 1835), deſſen Novellencyklen („Aus der alten Fabrik“ — „Von der Piazza del Popolo“, deutſch von Strodtmann) unter den beſten Hervorbringungen der neueſten däniſchen Dichtung mitzählen, und ebenſo C. Etlar (Brosböll, geb. 1820), deſſen Novellen zu den beliebteſten gehören.

In dem durch das Band der Sprache noch immer geiſtig mit Dänemark verbundenen, wenn gleich politiſch von ihm abgetrennten Norwegen wurde in neuerer Zeit, wo ja überall der Drang nach nationaler Entwickelung thätig iſt, der Wunſch nach literariſcher Selbſtſtändigkeit rege. Der norwegiſche Dichter Welhaven (1807—73) lieh in ſeinem Sonettecyklus „Dämmerung“ dieſem Wunſch eine beredſame Stimme, in welche Rein, Wergelandt, Munch (geb. 1810), Bjerregaard (1792—1842), Hanſen, Schwach und ſpäter Benthen, Möe, Kjerulf, Aſbjörnſen, Jenſen und Schiwe mit mehr oder minder Talent lebhaft einfielen. Allein zur Geſtaltung einer von der däniſchen unabhängigen Literatur iſt es darum in Norwegen bis jetzt noch nicht gekommen und wird es bei den eigenthüm-

---

Daß, wie dem Ring ein edler Diamant,
Dem ganzen Sein ſie Licht und Glanz gewähre.
Gefallen will der Frömmler, die Hetäre,
Der Narr, der Held, der Könige überwand,
Die Primadonna, ſo Triumphe feiert,
Der Paſtor, ſo die Sonntagspredigt leiert.

Gefallen wollen Alte, ſowie Junge,
Gefallen, einerlei, wodurch, womit;
Kein Weg, den man nicht dazu gern beſchritt!
A will gefallen durch die ſcharfe Zunge,
B durch das wunde Herz, das kläglich litt,
C durch die kranke Leber oder Lunge,
Wenn er ſich ſchmachtend quält, mit Sehnſuchtspruſten
In Damenherzen ſich hineinzuhuſten.“

lichen Verhältniſſen des Landes, die dem Aufblühen der Literatur durchaus nicht günſtig ſind, ſchwerlich jemals kommen, obzwar in Björnſtjerne Björnſon am 8. December 1832 zu Ovikne ein norwegiſcher Dichter geboren wurde, welcher an Urſprünglichkeit und Energie des Talents alle däniſchen überragt und, vielſeitig thätig, als Lyriker wie als Tragiker und Novelliſt originale Anſchauung, Stimmung und Geſtaltungsart erwieſen hat. Die wilde Größe der Natur ſeines Heimatlands lebt in Björnſons Dichtungen, unter welchen die tragiſche Trilogie „König Sigurd“ (deutſch von Lobedanz) als ſo recht aus altnordiſchem Geiſte heraus geſchaffen imponirt, während die „Bauernnovellen“ (deutſch von Lobedanz) ſo friſch und kräftig aus dem neuzeitlichen Volksleben ſpringen wie die Bergſtröme Norwegens aus ihren Gletſcherwiegen. Später wandte ſich Björnſon mit überraſchendem Geſchick und großem Erfolg dem modernen Sittendrama zu. Seine glänzendſte Leiſtung auf dieſem Gebiete, „Ein Bankerott (en Fallit)“, hat dem Dichter auch auf der deutſchen Bühne das Bürgerrecht erworben. Indeſſen wird Björnſon als Dramatiker überragt von ſeinem um etliche Jahre älteren Landsmann Henrik Ibſen (geb. 1828), welcher ſeinen Ruf begründete mittels ſeiner „Komödie der Liebe“ und mittels hiſtoriſch-romantiſcher Stücke (»Gildet paa Solhoug« — »Inger paa Ostraat« — »Haermaendene paa Helgeland«), dann zum philoſophiſchen und ſatiriſchen Drama (»Brand« — »Peer Gynt«) überging und die Höhe ſeines Wollens und Vollbringens ebenfalls mittels eines Sittendrama's, betitelt »Samfundets stötter (Stützen der Geſellſchaft)“, erreichte. Drei Frauen haben die Entwickelung der norwegiſchen Literatur mitfördern geholfen: Jakobine Kamilla Collet (geb. 1813), eine gewandte Erzählerin, Anna Magdalene Thoreſen (geb. 1819), deren novelliſtiſchen Schilderungen von Norwegens Natur- und Volksleben die Vergleichung mit Björnſons Bauernnovellen nicht zu ſcheuen haben, und Marie Colban, welche uns in ihren fein ausgearbeiteten Novellen mit den Intereſſen und Beſtrebungen der gebildeteren Kreiſe ihres Heimatlandes bekanntmacht. Als Romandichter gewann A. L. Kjelland (geb. 1849) Beifall.

Wir hatten im Vorſtehenden bereits Gelegenheit, auf einzelne Werke der däniſchen Geſchichtſchreibung aufmerkſam zu machen. Ihre anfängliche Ungelenkheit zeigt A. Huitfelds (1550—1609) Reichschronik. Zum hiſtoriſchen Kunſtſtil legte erſt Holberg den Grund. J. Kraft (ſt. 1765) führte ihn weiter. O. Guldberg machte ſich daran, die Weltgeſchichte im philoſophiſchen Geiſte des 18. Jahrhunderts zu bearbeiten. G. Schöning (1722—1780) und P. F. von Suhm (1728—1798) gaben, jener in ſeiner Geſchichte Norwegens, dieſer in ſeiner kritiſchen Geſchichte Dänemarks, zuerſt das Beiſpiel und Muſter hiſtoriſcher Kritik und umſichtiger Forſchung. Die Bekanntmachung und Aufhellung der altſkandinaviſchen Literaturſchätze durch

die nordiſchen Sprach- und Sagenforſcher verlieh der däniſchen Hiſtoriographie eine tüchtige Baſis, auf welcher ſeither L. Engeltoft und J. Möller, Ch. Mohlbech, V. Simonſen, E. C. Werlauff, Worſaä, G. L. Baden, F. L. Jahn, N. M. Peterſen, L. C. Müller, Eſtrup, Daugaard, Königsfeldt, Allen u. a. die vaterländiſche Geſchichte mit emſigſtem Fleiße im einzelnen und ganzen gefördert haben. Eine ganz eigenartige Stellung in der Literatur ſeines Landes wußte zu gewinnen und zu behaupten Sören Aaby Kierkegaard (1813—55), der humoriſirende, kritiſirende, polemiſirende und ſatiriſirende theologiſch-philoſophiſche Kampfhahn, deſſen Thätigkeit eine auffallende Aehnlichkeit mit jener hatte, welche Hamann zu ſeiner Zeit in Deutſchland entfaltete. Der däniſche Eſſayismus hat einen glänzenden Vertreter geſtellt in der Perſon von Georg Brandes (geb. 1842), deſſen an der Univerſität Kopenhagen gehaltenen Vorleſungen über die „Hauptſtrömungen der Literatur des 19. Jahrhunderts“ (deutſch von Strodtmann, 4 Bde. 1872 fg.) ihrem Verfaſſer als Aeſthetiker, Literaturkenner und Stiliſten gleich ſehr zur Ehre gereichen.

3.

Schweden.

Die neuere Kulturperiode Schwedens, deſſen Sprache ſich urſprünglich unabhängiger von fremden Einflüſſen als die däniſche aus dem altnordiſchen Idiom entwickelt hat und zugleich kraftvoll und wohllautend tönt, datirt von der Gelangung Guſtav Waſa's zur Regierung (1521). Guſtav, der die kirchliche Reformation des Landes politiſch-klug zu einem Befeſtigungsmittel ſeines Thrones zu machen wußte, wie auch Guſtav Adolf, der Verwüſter Deutſchlands, waren für Wiſſen und Kenntniſſe empfänglich und der letztere ließ ſich die Verbeſſerung des Volksunterrichtes angelegen ſein. Die ſchwediſche Schriftſprache erhielt in der durch L. Andreä, O. und L. Petri gefertigten Bibelüberſetzung (1526—1541) eine allgemein giltige Grundlage, wobei jedoch durch die Germanismen der aus Deutſchland gekommenen Reformatoren wie der von dort zurückgekommenen Kriegsleute der urſprünglichen Reinheit der ſchwediſchen Mundart Abbruch geſchah. Nicht minder geſchah dies durch die Gallicismen, welche von dem für Schweden völlig unerſprießlichen fremdländiſchen gelehrten Weſen und Treiben am Hofe der wunderlichen und wollüſtigen Königin Chriſtine ins Land ausgingen. Guſtav III. wollte in ſeiner autokratiſchen Manier die einheimiſche Sprache reinigen und veredeln und beauftragte mit dieſem Geſchäfte ſeine nach dem Muſter der franzöſiſchen geſtiftete ſchwediſche Akademie (1786);

Herrschaft des Gallicismus erst recht begann, als sie anderwärts, wie in England und Deutschland, entweder schon tief erschüttert oder vollständig gestürzt war. Gustav III. (reg. v. 1771—92) griff nicht nur tonangebend, sondern selbst producirend in die Literatur ein. Sein unbestreitbares großes rhetorisches Talent verleitete ihn, sich auch für einen Dichter zu halten, was ihm natürlich seine Höflinge nicht auszureden suchten. An's Versemachen wagte er sich indessen nicht, sondern schrieb seine ernsthaften und scherzhaften Dramen „Gustav Wasa" — „Gustav Adolf und Ebba Brahe" — „Helmfelt" — „Frigga" — „Der betrogene Pascha" u. a. (deutsch v. Eichel) in Prosa. Die Sprache dieser Stücke ist leicht und natürlich und sie sind reich an theatralischen Effekten, es fehlt ihnen nur der poetische Herzschlag. Indessen werden mehrere davon jetzt noch aufgeführt und sie gelten den Schweden für die besten Schauspiele in Prosa, welche das Repertoire ihrer Bühne besitzt. Gustavs Hofdichter, J. H. Kellgrén (1751—95), wählte zu seinen lyrischen Dramen mehrfach die Stoffe seines Gebieters (so in seinen Opern „Gustav Wasa" — „Gustav Adolf und Ebba Brahe"). Zum Epiker und Dramatiker fehlte ihm der Beruf, aber seine lyrischen Dramen sind wirklich lyrisch, oft von schwungvoller poetischer Stimmung und sehr graziös versificirt. Streng nach französischem Maße schnitten G. J. Adlerbeth, J. G. G. Oxenstjerna und A. G. Silverstolpe ihre dramatischen, lyrischen und didaktischen Gedichte zu. Ganz anders der geniale C. M. Bellman (geb. am 24. Febr. 1741, gest. am 10. Febr. 1795). Wie manchmal ein wilder Rosenstrauch mit Knospen und Blüthen durch die regelrechteste abgezirkelte und beschnittene Taxuswand eines Le Nôtre'schen Gartens brach, so brach Bellmans Lyrik frisch, keck, blühend und duftend durch die leblose Regelrechtigkeit der gustavianischen Literaturperiode Schwedens. Er hat auch das Bruchstück einer Satire („Der Mond"), er hat kleine dramatische Spiele („Der glückliche Schiffbruch" — „Das Wirthshaus" — „Die dramatische Versammlung" — „Bakchustempel") geschrieben, er schlug in seinen Betrachtungen in Versen über Texte der Evangelien (»Sions Högtid«), die Harfe des Psalmisten voll und herzergreifend an, immer originell, immer Dichter. Aber am reinsten und höchsten offenbarte sich sein Genius stellenweise in seiner Lyrik (»Fredman Epistlar« — »Fredman Sänger«, außerdem eine Menge Gelegenheitsgedichte), in jenen ganz volksmäßigen, bakchanalischen, idyllischen und humoristischen Liedern, die, mit Kellgrén zu sprechen, „als Kinder einer wirklichen Inspiration in einem Gusse aus dem Schoß einer glühenden Einbildungskraft hervorbrachen." Oft das Produkt der Improvisation und von ihrem Dichter fast durchgehends mit herrlichen Melodieen ausgestattet, schwellend von dramatischem Leben, haben manche dieser Lieder noch das Eigenthümliche, daß sie durch Thränen lächeln, daß ihrem Jubel der Schmerz einer von

den Räthſeln des Lebens tief ergriffenen Seele zur Folie dient [1]). Bellmans Freund K. J. Hallman (ſt. 1800) war ein „kleines Stück Hol-

[1]) „Es iſt die rührende Erzählung eines Freundes von Bellman aufbewahrt, welcher die letzten Stunden des Sängers ſchildert. Da vernehmen wir, daß der Dichter kurz vor ſeinem Heimgange zu den Inſeln der Glückſeligen, als er dem Schwane gleich die letzte Stunde nahe fühlte, ſeine verſammelten Freunde mit einer Abſchiedsimproviſation beglückte, worin alle Stralen ſeiner fliehenden Bildungskraft noch einmal zuſammengedrängt waren, um jene, wie er ſich ausdrückte, noch einmal Bellman hören zu laſſen. Er ſang die ganze Nacht hindurch ohne Abbruch des Stromes ſeiner Begeiſterung ſeines fröhlichen Lebens Geſchicke, des milden Königs Lob, ſeinen Dank gegen den Schöpfer, welcher ihn unter einem ſo edeln Volke geboren werden ließ und in dem ſchönen nordiſchen Lande. Endlich ertheilte er jedem unter den Verſammelten in einer beſondern Strophe mit eigener Melodie, deren Art und Ton des Angeſungenen Individualität und des Sängers perſönlicher Beziehung zu demſelben entſprach, ſeinen ewigen Abſchied. In der Morgendämmerung flehten ſeine Freunde, welche alle in Thränen ſchwammen, ihn an, doch endlich aufzuhören und ſeine ſchon ſtark angegriffene Geſundheit zu ſchonen. Allein er antwortete ihnen: Laſſet mich ſterben, wie ich gelebt, unter Muſik. Dann leerte er zum letztenmal den Becher des ſchäumenden Himmelstrankes und ſtimmte den Schluß ſeines Schwanengeſangs an. Von der Stunde an ſang er nie mehr.“ Clarus. Vgl. über Bellman auch Boas' „Nordlichter“ und das von Wedderkop in ſeinen „Bilder a. d. Norden“ (nach Molbechs „Briefen aus Schweden“) über den Dichter Mitgetheilte, endlich A. v. Winterfeld, „Der ſchwediſche Anakreon“. Auswahl aus C. M. Bellmans Poeſieen, 1856. Uebrigens muß bemerkt werden, daß man von Bellman ſagen kann: „Zwei Seelen wohnten, ach, in ſeiner Bruſt.“ Die eine war die eines Dichters, die andere die eines gemeinen Wüſtlings und Trunkenbolds. Wo die letztere ſich äußerte, und ſie that es nur zu oft, war Bellman nur der Anakreon der Schnapsbude, welcher ſich wohlgefällig in Trivialität und Gemeinheit bewegte, um nicht zu ſagen wälzte. Da iſt er denn auch zu jämmerlicher Bänkelſängerei herabgeſunken, deren Aeußerungen in Inhalt und Form gleich gemein ſind. Man höre z. B.:

„Zechbrüder zanken und lärmen beim Spiel,
Beim Bierkruge klug demonſtriren;
Dort von der Bank ein Betrunkener fiel,
Schläft auf der ſchmutzigen Diel'.
Brettſteine klappern; dort ſpielen ſie Mühl';
Greiſe mit Jünglingen ſtolz diſkuriren
Bald um den Beſen und bald mit dem Stiel;
Der Kellner ſpricht wenig, hört viel. —
Tauſend Millionen und Himmel und Welt!
Gib Feuer her! Wein her! Vor Durſt wir krepiren!
Hoch lebe das Mädchen, das einſt ich erwählt!
Obgleich ſie mich koſtet viel Geld.

Koſtet mich viel; ach, du grundgütiger Gott;
Das Kind ich ins Findelhaus ſandte.
Doch nach vier Wochen war's bleich, ach, und todt;
Ich aber zechte mich roth.
Hatt' mit der Dirne viel Mühe und Noth,
Macht' ſie oft frei, wenn vor Bütteln ſie rannte!

berg für Schweden" vermöge seiner aus dem schwedischen Volksleben gegriffenen, witzig durchgeführten Komödien, deren beste „Gelegenheit macht Diebe". Zwei andere namhafte Lustspieldichter aus dem bellman'schen Kreise sind O. Kexel und K. Envallson. Die schwächste Seite der schwedischen Poesie war immer die Tragödie, woher es sich erklärt, daß das streng im französischen Stil gehaltene Trauerspiel „Susanna" von J. Wallenberg (st. 1800), der ganz albern gegen Shakspeare polemisirte, für verdienstvoll gehalten werden konnte. Wallenberg machte sich außerdem seinen Landsleuten werth durch sein Buch „Mein Sohn auf der Galeere" (min son pa galejan), welches die Erlebnisse und Reflexionen des Verfassers auf einer Reise nach Ostindien in humoristischer Weise mittheilt. Sehr beliebt waren zu ihrer Zeit auch die satirischen Gedichte und die Genrebilder aus dem schwedischen Gesellschaftsleben von Anna Maria Lenngrén (st. 1817). Der letzte Vertreter der gustavianischen Zeit von Ruf ist der Akademiker K. G. Leopold (1756—1829), der wie Schröderheim, Lannerstjerna, Kullberg, Valerius, Granberg, Lindeberg, Nordfoß, noch lange Gedichte und Dramen („Odin" — „Virginie" u. s. f.) im französischen Geschmack drechselte, als schon die Morgenröthe einer neuen Zeit und Richtung den schwedischen Parnaß beschien.

Als der Hahn, dessen Ruf dieses Morgenroth ankündigte, ist Th. Thorild (1759—1808) zu bezeichnen. Thorild war jedoch mehr Denker als Dichter und seine Lehrdichtung blieb ganz der hergebrachten Manier getreu. Aber als Theoretiker hat er zuerst die neue Bahn gebrochen, indem er mit Hinweisung auf Shakspeare, Ossian, Klopstock und Göthe dem Gallicismus nachdrücklich entgegentrat. Er ist einer der besten Prosaiker seines Landes und starb in der Verbannung, welche wegen seiner für den damaligen Kulturzustand Schwedens sehr kühnen philosophischen Schrift „Die allgemeine Freiheit des Verstandes" über ihn verhängt worden war. F. M. Franzén (1772—1847) steht mit seiner kindlich naiven, natürlichen und da und dort auch feurig aufbrennenden Lyrik auf der Gränzscheide zwischen der alten und neuen Richtung. Im Lied und Idyll hat dieser milde und fromme Poet seine Stärke, welche zu historischen Dichtungen („Die Versammlung bei Alvastra" — „Kolumbus" — „Svante Sture" — „Gustav Adolf"), die er mitunter in den größten Dimensionen anlegte, nicht ausreichte und in seinen dramatischen Versuchen („Ingierd" — „Das

---

Rückenmarkschwindsucht nun schrecklich mir droht
Und sicher der Schanddirne Spott.
Dennoch, o Greta, vergeff' ich dich nicht;
Denn, glaub mir, nie stärker mein Herz für dich brannte.
Denke an dich, wenn mein Auge einst bricht,
An dich und dein schönes Gesicht."

Lappenmädchen im Königsgarten") in Schwäche umschlug. Hochgeschätzt sind in Schweden des berühmten Kanzelredners und Erzbischofs J. O. Wallin (1779—1839) rhythmische Paraphrasen der Psalmen und religiöse Hymnen, welche ihrem Verfasser den Ehrennamen der „Davidsharfe im Norden" verschafften. Auch M. Choräus (st. 1806) schrieb Psalmen, aber ohne Wallins erhabenen Schwung zu erreichen, während ihm Elegieen besser gelangen. Thorilds ästhetische Polemik gegen die Gallomanie wurde aufgenommen und fortgesetzt durch den originellen Admiral Ehrensvärd (st. 1800) und den Professor Höijer (st. 1812), während Wallmark in dem „Journal für Literatur und Theater" sich zum Kämpen der akademisch-gallicistischen Principien aufwarf.

Die Verjagung des grillenhaften Rückwärtsers, König Gustavs IV., aus Schweden verschaffte der jüngeren Generation wie in der Politik so auch in der Literatur freiere Bewegung. Diese ging hauptsächlich von der Universität Upsala aus, wo sich Atterbom, Hammarsköld, Livijn, Palmblad, Ingelgrén, Hedborn, Sondén und andere zu literarischen Gesellschaften zusammenschlossen. Aus diesem Kreise kam das bitter-satirische komische Epos „Markalls schlaflose Nächte" (Markals sömnlösa nätter), welches seine Pfeile gegen Wallmark und die französische Schule richtete. Es entstanden neue Zeitschriften, welche die neuen romantischen Grundsätze gegenüber den Gallicisten verfochten: so der von Askelöf geleitete „Polyphem", das „Lyceum" und der 1810 als Organ des upsaler Auroraabundes gestiftete „Phosphorus", von welchem die Vertreter der neuen schönwissenschaftlichen Schule den Parteinamen Phosphoristen erhielten. In den Augen des Literarhistorikers bilden die Phosphoristen die Schule der schwedischen Romantiker und leider ist zu sagen, daß sie sich von den Extravaganzen und Nebeleien der deutschen romantischen Schule keineswegs frei erhalten haben. Dies gilt besonders von dem Haupt der Schule, D. A. Atterbom (1790—1855), dessen bedeutendes Dichtertalent durch das Umhertasten in Schellings und Hegels Philosophie stark beeinträchtigt wurde. Verwirrt durch halbverstandene philosophische Doktrinen, schraubte er sich zu einem athembeklemmenden windigen Wesen, zu einer Sublimität hinauf, die sich in ätherischen Unbegreiflichkeiten, in einem unklaren Schönthun mit Geistergeflüster, Sternengeistern, astralischem Purpurzauber, elysischem Geistersausen, magischem Geistergetön, mitternachtswolkigen Silberblicken u. dgl. m. übermäßig gefiel [1]). Atterboms lyrische Natur schlägt in allen seinen

[1]) Es gibt in Schweden eine Anekdote, der zufolge der Dichter Fahlcrantz eines Tages die naturlose Ueberschwänglichkeit Atterboms hübsch kritisirt hat. Jener wollte diesen besuchen, fand ihn aber nicht zu Hause, dagegen auf Atterboms Schreibpult ein Papier mit diesen Anfangszeilen eines Gedichts: —

Weiſe“ (den Vise), zeigte ſich Tegnér noch in den Ueberlieferungen der guſtavianiſchen Periode befangen, aber in ſeinem feurigen „Kriegsgeſang für die ſchoniſche Landwehr“ (Kriegssangen för skanska landvärnet, 1808) erſchienen die Feſſeln ſeines Genius ſchon völlig gelockert. In ſeinem Preisgedichte „Schweden“ (Svea, 1811) hatte er ſie völlig abgeworfen; die vaterländiſche oder, wenn man will, die gothiſche Tendenz trat offen und gewaltig hervor. Es folgten die „Nachtmahlskinder“ (Nattvardsbarnen, 1821) in Hexametern, ein Gedicht, welches ich ein theologiſches Idyll nennen möchte. Die Romanze „Axel“ (1822), deren Stoff dem Zeitalter Karls XII. entnommen iſt, liefert ein ſchönes Beiſpiel von der richtigen Art und Weiſe, womit die gothiſche Schule das Romantiſche in das Nationale einzubilden verſtand. Tegnérs Hauptwerk, welches in die meiſten europäiſchen Sprachen überſetzt wurde, die „Frithiofsſage“ (Frithiofs Saga, 1825), beſteht aus 24 Geſängen, die in verſchiedenen Vers- und Strophenarten gedichtet ſind. Der Stoff iſt Müllers Sagabibliothek (II. 461 ff.) entnommen. Dieſe Dichtung iſt ein Lieblingsbuch der Schweden und Deutſchen geworden und verdient dies durch ihre künſtleriſche Rundung, durch die Treue, womit der Dichter im ganzen die Grundzüge der alten Sage feſtgehalten, durch die Anſchaulichkeit, womit er die eigenthümlichen Seiten des nordiſchen Charakters, wie die alten Sitten im Frieden und Krieg geſchildert hat. Dagegen ſcheint uns dem Gedichte die Einfachheit, Tiefe und Kraft abzugehen, welche die geijerſchen Romanzen auszeichnet. Wollte man vollends die Frithiofsſage mit den Perlen der altnordiſchen Volksballadenpoeſie, etwa mit dem Lied von Axel und Walborg vergleichen, ſo müßte das entſchieden zum Nachtheil des modernen Gedichtes ausfallen. Auch ſtört an manchen Stellen deſſelben ein gewiſſes etwas, das ſtark nach chriſtlicher Theologie ſchmeckt. Tegnérs Lyrik iſt meines Erachtens ſeine Hauptſtärke und ganz weſentlich als Lyriker hat er das ihm von einem berufenen Kritiker, Rydqviſt, geſpendete Lob verdient: — „Seine Poeſie zeichnet ſich hauptſächlich durch eine gewiſſe Energie aus, durch Friſche und Leben; ferner durch eine höchſt lebendige Phantaſie, die raſtlos thätig iſt, neue Bilder und Gleichniſſe zu erfinden und nach den goldenen Fäden zu ſuchen, die nur dem Auge des Dichters ſichtbar ſind und durch welche die äußere Natur mit den Erſcheinungen der inneren Welt verknüpft iſt; endlich durch eine kühne Zeichnung und ſtarkes Kolorit, durch eine ſinnlich belebte Darſtellung und einen äußerſt maleriſchen Vortrag.“ In keinem tegnér'ſchen Gedichte ſind dieſe glänzen-

rock (1865) und mehrere andere, ſo daß wir (1879) nicht weniger als 16 metriſche Verdeutſchungen des Gedichtes aufweiſen konnten. Eine Charakteriſtik Tegnérs als epiſcher und lyriſcher Dichter gab E. Löſch im „Album des literariſchen Vereins in Nürnberg“ 1850, S. 24—76. Vgl. auch Leinburg, Hausſchatz d. ſchwed. Poeſie, III. 30—216, und meine „Dichterkönige“. 2. Aufl. II. 339 fg.

den Vorzüge so glänzend vereinigt wie in seinem mit Recht berühmten „Sonnensang" (Solsangen), namentlich in der Prachtstelle, welche anhebt mit den Worten: »O du himmelens son, hvadan kommer du fran?«[1]) In späteren Jahren kehrte Tegnér nochmals zur Sagendichtung zurück, schrieb die „Kronbraut" (Kronbruden) und machte sich an die Ausführung des schon früher entworfenen epischen Gedichts „Gerda" (deutsch v. Leinburg), dessen Fabel der Zeit Waldemars des Großen angehört. Allein der Tod hinderte die Vollendung und so steht Gerda als ein schöner Torso in der schwedischen Literatur. Der feurige P. H. Ling (1775—1839) vernachlässigte sein lyrisches Talent, um, verlockt von den Erfolgen Oehlenschlägers und Tegnérs, nordische Dramen (»Agnes« — »Eylif« u. a m.) und Epen (»Asarne« — «Tirsing«) im großen Stile zu schreiben, welche viel reckenhafte Rhetorik, aber nur da Poesie enthalten, wo, wie in den Chören der Tragödieen, Gelegenheit zur Lyrik oder, wie oft in den Heldengedichten, zur Naturschilderung sich bietet. Ling unternahm es übrigens, das, was er auf seiner „bärensehnenbesaiteten" Leier besang, mittels seiner theoretisch und praktisch ausgebildeten Gymnastik in's Leben einzuführen. A. A. Afzelius (1785—1871), der verdiente Literator, welcher mit Rask die Edda und mit Geijer die altschwedischen Volkslieder herausgab, hat nur weniges gedichtet; am meisten Beifall fanden einige seiner Romanzen z. B. der Necke (»Necken«). Näher oder entfernter gehörten der gothischen Schule an der Hofmarschall B. von Beskow (1796—1868), dessen Lyrik etwas hofmarschallmäßig glatt und seiden ist und in dessen bühnengerechten, effektreichen Dramen aus der schwedischen Geschichte („Erich XIV." — „Thorkel Knutson" — „Birger" — „Gustav Adolf", die letzteren drei deutsch von Oehlenschläger) das nordische Heldenthum viel zu kultivirt, so zu sagen in Glanzhandschuhen auftritt; ferner Hedborn, Psalmen- und Romanzen-

[1]) „O, du Himmelssohn, von wannen bist du gekommen? Bist du wohl schon mit dabeigewesen, als der Ewige flammende Saat auswarf in die plötzlich sich lichtende Nacht? Oder bist du gestanden an seinem Thron, ein anbetender Engel, bis hoffärtig du einmal den Gehorsam weigertest und Er in seinem Zorne dich fasste an deinem Stralenhaar und dich hinausschleuderte ins Himmelsblau?" .... „Sage mir, gehst du dich nicht müde auf deinem Weg? Nein, wie ein Held wandelst du deine schimmernde Bahn und noch umkreisen dich ruhig und stät deine glänzenden Heerscharen. Doch kommen wird einst die Stunde, wo dein güldener Ball in Stücke springt und der Krach wird das Signal geben zum Einsturz der Welt. Dir nach stürzen die Eckſteine der Schöpfung in Schutt uud Graus. Und die fliegende Zeit stürzt todt darnieder wie ein Adler, dem ein Schuß der Fittige Kraft gebrochen. Kommt dann ein Engel mal des Weges, wo du als ein goldener Schwan vormals durch das blaue Luftmeer dahinzogst, siehe, dann blickt er schweigend umher in der Einsamkeit unermesslicher Oede. Dich aber findet er nicht mehr, denn zu Ende ist deine Prüfung und versöhnt wohl nahm dich der Ewige wie ein Kind in seine Arme, auf daß du ausruhest, selig an seiner Vaterbrust."

fänger; Grafström, Elegiker, der fruchtbare Lyriker und Baladendichter K. W. Böttiger (geb. 1807), K. A. Nicander (1799—1839), dessen lyrische Grazie besonders in seinen „Runen" (Runor, deutsch von Mohnike) hervortritt und der in der poetischen Erzählung (»Tassos död« — »Kung Enzio« — »Lejonet i öknen«), weniger dagegen im Trauerspiel (»Runesvärdet«) Treffliches leistete; endlich Ch. E. Fahlcranz (1790 bis 1866), der in seinem Jugendfeuer die ausgezeichnete humoristische Dichtung „Noahs Arche" (Noachs Ark) schuf und später als frommer Professor der Dogmatik in Upsala das religiös-vaterländische Heldengedicht „Ansgarius" (1846) in 14 Gesängen schrieb.

Gegen die vielfach in der neueren schwedischen Poesie grassirende Sentimentalität, wie auch gegen die Auswüchse der Gothik, richtete E. Sjöberg (1794—1828), genannt Vitalis, den originellen Humor seiner Gedichte (deutsch v. Kannegießer). Hätte sich E. J. Stagnelius (1793 — 1823) nicht in die Nebelregionen gnostischer Mystik verirrt, so würden wir in ihm wohl den bedeutendsten der neueren schwedischen Dichter begrüßen können. Ein einsichtiger schwedischer Kritiker hat recht, wenn er meint, Stagnelius' ewiges Singen von der Seele, die gefangen sitzt im Harem des Demiurg und sich nach Pleroma's Sälen sehnt, sei nichts weniger als einladend und es erscheine sogar ein bißchen tragi-komisch, zu sehen, wie ein junger Mann des 19. Jahrhunderts in vollem Ernste, ja mit der musikalischen Sprache des Entzückens ähnliche halb pythagoräische Philosopheme verkündigt, z. B. wie die Seele, die von Achamot, der Ursünde, gefesselte Seele zu Christus, ihrem Bräutigam, eine Anemone mit einer Thränenperle im Kelche schickt, beiwo sie ihre Seufzer in einer unleugbar poetisch ausgeführten und in technischer Beziehung meisterhaften Anrede ausgießt, die aber mit dem sonderbaren Schlusse endigt: „Ach, bricht nicht des Weltei's hochblaue Schale?" Allein trotzdem und trotz der phosphoristischen Pretiositäten „Kristallberg", „Smaragdgrund", „Weicher Nardenrasen", „Mystische Thränenperlen" und „Ambraküsse", von welchen es bei Stagnelius wimmelt, stellt der nämliche Kritiker den Dichter mit Recht in die vorderste Reihe der schwedischen Lyriker. Er war, ungeachtet er in dem Strudel eines verwilderten Lebens früh unterging, sehr fruchtbar und vielseitig, wie seine epischen und dramatischen Gedichte, seine Romanzen, Psalmen und bakchantischen Lieder zeigen. Einige seiner Balladen sind von vollendeter Schönheit (»Fiskaren« — »Elforna« — »Necken«), in seinen Idyllien steigt er aus den übersinnlichen Verzückungen des Gnosticismus zu einer glühend sinnlichen Erotik herab (»Bönhörelsen« — »Brudnatten«). Er dichtete Dramen mit antiker Fabel (»Cydippe« — »Narcissus« — »Bacchanterna«), altnordische (»Wisbur« — »Sigurd Ring« — »Svegder»), das Ritterstück »Riddartornet«, endlich das hochpoetische christlich-religiöse Trauerspiel „Die

Märtyrer" (Martyrerne), in welchem des Dichters Lyrik, der er freilich in seinen Dramen einen viel zu großen Raum einräumt, blitzend und zündend, aber auch reinigend und erhebend aufflammt. Stagnelius' Heldengedicht »Wladimir«, welches in melodischen Hexametern geschrieben ist, anerkennen die Schweden als ein Meisterstück ihrer Epik. (»Samlade Skrifter«, 3 Bde. 1824; deutsch v. Kannegießer, 1851). K. F. Dahlgrén (1791—1844), hat zwar in seiner Jugend an der phosphoristischen Satire „Markalls schlaflose Nächte" mitgearbeitet, später aber in dem schalkhaft-idyllischen, weinselig humoristischen Liedergenre sich einen von den Phosphoristen und Gothen gleich unabhängigen poetischen Wirkungskreis eröffnet, der ihn unter seinen Landsleuten kaum weniger populär machte, als es Béranger unter den seinigen ist. Er hat auch Novellen geschrieben, in welchen das Burleske den Ton angibt, und das aristophanische Lustspiel, „Argus im Olymp", in welchem der Phosphorismus auftritt als „ein Stutzer mit einem Sonett auf dem Haupte, der eine Kanzone als Schärpe und eine Glosse als Pantoffel trägt", eine gerechte Verhöhnung des Klingklingelwesens, welches viele der schwedischen Neuromantiker in Nachahmung der deutschen mit den poetischen Formen des Südens trieben.

Erinnerte Dahlgrén an eine ältere Zeit, an die Liederdichtung Bellmans, so brachte dagegen der unendlich vielseitige K. J. L. Almqvist (1783—1866) alle Strebungen und Richtungen der neueren und neuesten schwedischen Literatur in seinen zahllosen Werken zur Anschauung, mit entschieden auf das Demokratische, auf politische, religiöse und sociale Freiheit gerichteter Tendenz. Bei seiner glänzenden Phantasie, unerschöpflichen Erfindungsgabe und unvergleichlichen Formgewandtheit hätte er sich nur vor der leichtfertigen Zersplitterung seines Talents und seiner Zeit zu hüten gebraucht, um wahrhaft Großes zu leisten; aber verführt von der Leichtigkeit seiner Hervorbringung, ist er nicht nur in allen Gattungen der Poesie, sondern auch in der Journalistik, Kritik, Historik, Nationalökonomie, Philosophie, Volksschrift, Sprachwissenschaft und Geometrie umhergefahren. Dessenungeachtet trifft man in der Sammlung seiner Dichtungen neben den bizarrsten lyrischen und romanzenhaften Phantastereien, zu denen er ebenso wunderliche Musik komponirt hat, auf ganz ausgezeichnete Sachen, wie die beiden größeren erzählenden Gedichte „Schems-el-Nihar", ein nubisches Märchen, und „Arthurs Jagd" sind. Auch das Trauerspiel „Die Schwanengrotte auf Ipsara" und die beiden biblischen Dramen „Marjam" und „Isidorus von Tadmor" dürfen nicht übergangen werden. Der Humor geht bei ihm nicht leer aus, sondern offenbart sich in seinem „Ormus und Ahriman" auf eigenthümliche Weise. Als Romandichter verfasste er unter anderem „Die Mühle Skällnora", wo das Leben der unteren Volksschichten Schwedens anziehend geschildert ist; dann „Gabriele Mimanso" und „Amorina", wo die

Einflüsse der französischen Romantiker grell hervortreten, was in „Amalie Hiller“ weniger der Fall ist; endlich „Tintamora“, wo er eine seltsame Erfindung auf den historischen Boden der Zeit Gustavs III. stellt. Von seinen Novellen sind zu rühmen „Kolumbine“, „Araminta May“ und „Die Kapelle“. Er hat seine Romane und Erzählungen unter dem Titel »Törnrosens Bok« (Dornröschens Buch) in einer Reihe von Oktavbänden vereinigt [1]). An Almqvist läßt sich die schwedische Novellistik bequem anreihen. Ihre Begründer sind Cederborgh durch seine drolligen Romane „Ottar Tralling“, „Uno von Trasenberg“ und „Jean Jacques Pankraka“, und der Phosphorist Palmblad durch seine Novellen „Das Schloß Sternburg“, „Der Holm im Dallsee“, „Aurora Königsmark“ und „Amala“. Dann folgte Livijn, ebenfalls Phosphorist, mit seiner beißend witzigen „Spader Dame“. Der historische Roman nach dem Vorbilde Walter Scotts und Coopers wurde durch Gumälius („Bauer Thord“), Mellin („Die Blume auf dem Kinnekulle“, „Sivard Kruse's Hochzeit“ und eine Unzahl anderer), Graf Peter Sparre („Der Freisegler“ — „Adolf Findling“), den pseudonymen O. K. („Der Freibeuter“ — „Der letzte Abend auf der Ostburg“), O. Nidberstad („Der Fürst“ — „Der Trabant“ u. a. m.), K. von Zeipel („Karl IX., Rabenius und der Hexenprozeß“) und Kullberg („Gustav III. und sein Hof“) in die schwedische Literatur gebracht. M. J. Crusenstolpe's (1795—1865) lose an einandergereihte historischen Gemälde („Der Mohr“ — „Karl Johann und die Schweden“) können als Memoirenromane bezeichnet werden. Unter den Tendenznovellisten, Genrebildnern und Skizzisten stehen der naturgetreue Engström mit seinen Bauerngeschichten („Björn Wolfzahn“ — „Des Ansiedlers Hochzeit“), Wetterbergh „Onkel Adam“ mit seinen Genrebildern aus dem Mittelstande, Snellman und Graf Adlersparre. Aber diese alle ließ an Ruf weit hinter sich Fräulein Fredrika Bremer (1802—1866), deren »Teckningar ur Hvardagslisvet« (Skizzen aus dem Alltagsleben) die Reise um die Welt gemacht haben. Daß diese wohlmeinenden, frömmelnden Theetischromane mit besonderer Gier in Deutschland verschlungen wurden, gereicht der deutschen Lesewelt keineswegs zur Ehre. Es ging noch an, wenn die Bremer sich begnügte, die »petites misères« des Lebens zu schildern, denn in dieser Sphäre wußte sie sich nicht ohne Natürlichkeit und einige Liebenswürdigkeit zu bewegen; wo sie sich aber in höhere Regionen, an sociale Probleme wagte, wo sie, wie in ihrer „Nina“, mit der Sand wetteifern wollte, da trat die altjungferhafte Unfruchtbarkeit widerwärtig hervor. Das aber mag ich ihr nicht bestreiten, daß ihre Romane den Titel nicht Lügen strafen; es sind in des Wortes wörtlichster Bedeutung „Alltagsgeschichten“. Noch weit bändereicher

[1]) Vgl. A. Ahnfelt: K. J. L. Almqvist, hans lif och verksamhet, 1877.

als die Bremer ist Frau Emilie Flygare-Carlén, aber sie ist in ihren Romanen zugleich auch reicher an Einbildungskraft und Erfindungsgabe und „versteht es so gut, Geschichten in einander zu flechten". Sie hat eine Reihe von Jahren hindurch, seit sie zuerst mit ihrem „Waldemar Klein" auftrat, Jahr für Jahr mindestens fünf bis sechs Romanbände geliefert. Das dritte Blatt an dem schwedischen Novellistinnenkleeblatt bildet die Freiin von Knorring. Auch sie wurde in Deutschland mit der größten Zuvorkommenheit aufgenommen, denn was von auswärts kommt, schmeckt den Deutschen bekanntlich immer gut, und wären es knorring'sche Patschuliromane. Aber das erwähnte Kleeblatt ist ein vierblätteriges und das vierte Blatt Frau Marie Sophie Schwartz (geb. 1819), welche mit dem Roman „Die Schutzlosen" (De Värnlösa) ihre Laufbahn begann, als wirklich gute Erzählerin begann und im Verlaufe derselben ebenfalls eine ganz kaninchenhafte Fruchtbarkeit entwickelte. Aus der Zahl der jüngsten Generation der schwedischen Poeten, Novellisten und „Schilderer" sind noch anzuführen E. W. Ruda (1833 jung gestorben), der Finne J. L. Runeberg (geb. 1804), dessen Idyllien (wie z. B. „Hanna", deutsch von der Smissen) in Manier und Form an unsere Kosegarten und Voß erinnern, der aber durch sein in 5 Gesängen gedichtetes Epos »Kung Fjalar« (deusch von Ida Meves) und mehr noch durch seinen Romanzencyklus »Fänrik Ståls sägner« (1848—60, deutsch von A. T.) der finnisch-schwedische Nationaldichter geworden; dann der Finne F. Cygnäus, unter dessen Dichtungen (skaldesdyken) das Drama »Hertig Johans ungdomsdrömmar« vorragt; ferner A. Lindeblad, W. von Braun, Sätherberg, Strandberg, Malmström, Nybom, Gosselman, Unge und O. P. Sturzenbecker (Orvar Odd).

Die schwedische Geschichtschreibung, welche mit den nach Saxo's Vorbild lateinisch verfassten Chroniken des E. Olosson (1480) und des J. Magnus (1540) begann, erhob sich der dänischen gleich, nachdem der Dichter Dalin die historische Prosa gebildet und A. von Botin (st. 1790), S. Lagerbring (st. 1787) und O. Celsius mit geringem Erfolge sich als vaterländische Historiker versucht hatten, auf dem Unterbau der Sprach- und Sagenforschung. Die Veröffentlichung von Quellenschriften (»Scriptores rerum suecicarum«, »Diplomatarium suecicum«) förderte die Geschichtewissenschaft. Ihres berühmtesten Repräsentanten, Geijers, sowie Fryxells, ist schon im Vorstehenden gedacht worden. Dem ersteren eiferte Strinnholm mit seiner „Schwedischen Reichsgeschichte" nach. Einen schwedischen Plutarch veröffentlichte Lundblad, dem auch die „Geschichte Karl XII.", welche unter dem Namen seines Bruders erschienen ist, zugeschrieben wird. Kronholm lieferte eine „Geschichte der Wikinger" und nach Volkstraditionen und Volksliedern schrieb Afzelius, das obengenannte Mitglied der gothischen Dichterschule, seine „Vaterlandsgeschichte". Von späteren histo-

riſchen Arbeiten iſt insbeſondere namhaft zu machen eine von G. Schwederus, betitelt „Schwedens Politik und Kriege i. d. J. 1808—14“ (deutſch von Friſch 1866), weil darin der Verſuch gemacht iſt, das bekanntlich höchſt zweideutige Benehmen Bernadotte's, namentlich im Jahr 1813, zu rechtfertigen. Dieſe Rechtfertigung iſt nicht gelungen; allein das Buch enthält doch manchen ſchätzenswerthen neuen Beitrag zur Geſchichte jener Zeit. Ein treffliches biographiſches Werk iſt das »Biographiskt Lexicon öfver namnkunnige svenska man« (1835 fg.). Die politiſche Journaliſtik blühte in Schweden zugleich mit der neuen romantiſchen und nationalen Poeſie empor. Als ihr tüchtigſter Vertreter wird der freiſinnige L. J. Hjerta, Begründer des »Aftonbladet«, bei ſeinen Landsleuten in gutem Andenken bleiben.

Viertes Buch.

I. Die ſlaviſchen Länder:

1) Czechien (Böhmen); 2) Serbien; 3) Polen; 4) Rußland.

II. Ungarn.

III. Neugriechenland.

Erſtes Kapitel.

Die ſlaviſchen Länder:

1) Czechien; 2) Serbien; 3) Polen; 4) Rußland. [1])

1.

Die ſlaviſche Volkspoeſie.

Auf einer Länderſtrecke von gewaltiger Ausdehnung ſind im Oſten und Südoſten von Europa die Völkerſchaften der Slaven gelagert. Vom nördlichen Eis-Meer bis zum kaſpiſchen und ſchwarzen, bis zum Kaukaſus und

[1]) Es gibt bekanntlich außer dieſen vier ſlaviſchen Stämmen noch folgende größere oder kleinere: die Mähren, Kaſſuben, doniſchen und ſibiriſchen Koſaken, Ruſſinen oder Ruthenen, Sorben, Wenden, Slavonen, Slovenen, Slovaken, Kroaten, Dalmaten, Boſniaken, Montenegriner, Bulgaren. Bei allen findet man mehr oder weniger entwickelte Keime der Volkspoeſie; eine Literatur aber haben nur die vier in der Ueberſchrift genannten Stämme. Ueber die Abkunft, die Sprachen, die Geſchichte und Literatur der Slaven ſ. Dobrowſki: Institutiones linguae slav. 1822. Schafarik: Ueber die Abkunft der Slaven, 1828. Schafarik: Slaviſche Alterthümer (deutſch herausgeg. von Wuttke), 2 Bde. 1842. Schafarik: Geſchichte der ſlaviſchen Sprache und Literatur, 2. A. 1869. Schafarik: Hiſt. krit. Beleuchtung der ſerbiſchen Mundart, 1833. Talvj: Hist. view of the slavic languages (deutſch von Olberg) 1834. Talvj: Handbuch einer Geſchichte der ſlaviſchen Sprachen und Literatur, 1852. Mickiewicz: Vorleſungen über ſlaviſche Literatur und Zuſtände (deutſch von Siegfried), 4 Bde. 1843—45; die zwei erſten Bände im ganzen vortrefflich, die zwei letzten entweder gar nicht oder nur mit großer Vorſicht zu gebrauchen. Krek: Einleitung in die ſlaviſche Literaturgeſchichte und Darſtellung ihrer älteſten Perioden, 1874 fg. Courrière: Histoire de la littérature contemporaine chez les Slaves, 1879. Werthvolle Beiträge zur Kenntniß ſlaviſcher Volkspoeſie und Literatur enthalten die verſchiedenen Jahrgänge des literar. Jahrbuches „Die Dioskuren“, 1872 fg. — Endlich erhielten die Slaven ein lange entbehrtes, ebenſo gründliches als zuſammenfaſſendes Werk über den geſchichtlichen Entwickelungsgang ihres literariſchen Daſeins: — »Istoria slavjanskich literatur«. A. N. Pypina i V. D. Spasoviča. Dva toma, St. Petersburg 1879—80. Geſchichte der ſlaviſchen Literaturen von A. N. Pypin und V. D. Spaſowitſch, nach der 2. Aufl. aus

Balkan, aus den Steppen Sibiriens hervor bis zur Oder, einen freilich zu zwei Fünfteln von Deutschen besiedelten Vorposten, Czechien oder Böhmen,

---

dem Russischen übertragen von T. Pech, 2 Bde. 1880—81. — Dobrowski: Gesch. der böhmischen Sprache und ält. Literatur, 2. Aufl., 1818. Jungmann: Gesch. der böhmischen Literatur, 1825. Graf Thun: Ueber den gegenwärtigen Zustand der böhmischen Literatur und ihre Bedeutung, 1842. Schembera: Gesch. der böhmischen Sprache und Literatur, 3. Aufl., 1868. Wocel: Böhmische Alterthumskunde, 1845. Schafarik und Palacky: Die ältesten Denkmäler der böhmischen Sprache, 1840. Subbotic: Einige Grundzüge aus der Gesch. der serbischen Literatur, 1850. Bentkowski: Historya literatury polskiéj, 1814. Münnich: Geschichte der polnischen Literatur, 1823. Lukaszewicz: Rys literatury polskiej, 1835. Wojcicki: Historya literatury polskiej, 1845. Wiszniewski: Historya lit. pol. 1840—57. (Dieses in 10 Bücher eingetheilte Werk ist die bedeutendste Leistung der polnischen Literatur- und Kulturhistorik; aber leider reicht es nur bis zum 17. Jahrhundert.) Bartoszewicz: Hist. lit. pol., 1861. Nehring: Kurs literatury pol., 1866. E. P.: Geschichte der poln. Literatur, übersichtlich dargestellt, 1868. Lipnicki: Gesch. d. poln. Nationalliteratur, 1873. Goldbaum: Zur poln. Literaturgeschichte (Neue Monatshefte für Dichtkunst und Kritik, 1876, IV. 4). Geschichte der polnischen Dichtkunst in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts, von A. Cyblulski, (herausgegeben von L. Kurtzmann), 2 Bde. 1880. Storch und Adelung: System. Uebersicht der Lit. in Russland, 1801—1805. Gretsch: Handbuch der russischen Literatur, 1821. Von der Borg: Poet. Erzeugnisse der Russen, 1820—1823. Otto: Lehrbuch der russischen Literatur, 1837. König: Literarische Bilder aus Russland (von dem Russen Melgunoff entworfen, von König ausgeführt), 1837. Wolfsohn (Maien): Die schönwissenschaftliche Literatur der Russen, Anthologie aus den Werken der russischen Poeten und Prosaiker mit hist.-krit. Uebersicht und biographischen Notizen, Bd. 1. 1843. Jordan: Gesch. der russ. Literatur nach russ. Quellen, 1846. Herzen: Russlands sociale (und literarische) Zustände, 1854. A. Galachow: Geschichte der russischen Literatur älterer und neuerer Zeit, 1863 fg. (russisch). K. Petrow: Kurze der russischen Literaturgeschichte, 1863 (russisch). Neue Bilder aus der Petersburger Gesellschaft (S. 110 fg. „Literatur und Literaten unter dem Kaiser Nikolaus"; S. 155 fg. „Puschkin und Dantès"). Courrière: Hist. de la littérature contemporaine en Russie, 1875. Vgl. ferner das in englischen, französischen und deutschen Zeitschriften (Ausland, Blätter für lit. Unterhaltung, Blätter zur Kunde der Lit. des Auslands, Wolfsohns „Russische Revue", „Slavisches Centralblatt" und Lehmanns „Magazin für die Literatur des Auslands") über slavische Literatur Mitgetheilte. — In der Sammlung und Bekanntmachung der Schätze slavischer Volkspoesie wetteiferten Slaven und Deutsche. Originalsammlungen sind: Hanka: Königinhofer Handschrift, 1829. Czelakowsky: Slavische Volkslieder, 3 Bde. 1822—27. Wuk Stephanowicz Karadzicz: Sammlung serbischer Lieder (Narodne srpske pjesme), 4 Bde. 1823 fg. Milutinowicz: Volkslieder der Montenegriner und herzegowiner Serben, 1837. Waclaw: Galizische Volkslieder, 1833. Wojcicki: Polnische Volkslieder, 2 Bde. 1836. Czecot: Lithauische Lieder, 1838. Tschulkow: Russische Liedersammlung, 4 Bde. 1788. Maximowicz: Kleinrussische Volkslieder. Sacharow: Russische Volkslieder, 1838. Schein: Russ. Volkslieder, 1870. Ralston: The songs of russian people, 1872. Verdeutschungen: Swoboda: Die Königinhofer Handschrift, Sammlung altböhmischer lyrisch-epischer Gesänge, 1829. Wenzig: Slavische Volkslieder, 1830. Wenzig: Blumenlese aus der böhmischen Kunst- und Kammpoesie, 1855. Wenzig: Blicke über das böhmische Volk, 1855. Wenzig: Kränze aus dem böhmischen Dichtergarten, 1856. Talvj: Volkslieder der Serben, 2 Bde. 2 Aufl. 1853. Gerhard: Wila, serbische Volkslieder, 2 Bde. 1828. Kapper: Gesänge der Serben.

bis ins Herz Deutſchlands vorſchiebend, von der Oſtſee bis zum adriatiſchen Meere breiten ſich, bald in geſchloſſenen Maſſen, bald zwiſchen Völkern anderer Raſſe zerſtreut, die ſlaviſchen Stämme aus, ſiebzig oder mehr Millionen an der Zahl. Faſſt man dieſe Zahl ins Auge und bedenkt man, daß Rußland, welches von ſeinen früheren Unterdrückern, den Mongolen, einen unbändigen Eroberungsgeiſt geerbt hat, von allen Slaven, mit Ausnahme der Polen, ſei es freiwillig, ſei es zwangsweiſe, als Stammeshaupt betrachtet wird, ſo läſſt es ſich begreifen, daß bei dem Worte „Panſlavismus", welches die ſtolzen Hoffnungen der Slaven offenbart, den Freund der Freiheit und Kultur ein Schauder anwandelt. Wäre die Idee der Einheit der ſlaviſchen Völker in ihrer Verwirklichung bereits ſo weit vorgerückt, wie fanatiſche Panſlaviſten glauben machen wollen, ſo müßte der Weſten Europa's zittern vor der rohen ſlaviſchen Naturkraft und der emphatiſche Ausruf des Czechen Kollar: „Alle Nationen Europa's haben ſchon ihr Wort geſprochen; jetzt iſt es an uns Slaven, zu reden!" könnte leicht mehr werden als eine poetiſche Tirade, könnte bald ſtatt einer ruſſiſch-diplomatiſchen Geltung, die wir ihm nicht abſprechen wollen, eine ruſſiſch-autokratiſche erhalten. Allein der Panſlavismus iſt bis jetzt unendlich weit mehr nur eine fixe Idee ſlaviſcher Poeten und Gelehrten als eine Thatſache. Er erhält ſogar in den Augen des kaltblütigen Urtheilers etwas Chimäriſches, wenn man erſtlich die religiöſe Zerſpaltenheit der Slaven und zweitens die Todfeindſchaft berückſichtigt, welche ſeit dem Beginn der ſlaviſchen Geſchichte zwiſchen den zwei bedeutendſten ſlaviſchen Stämmen, zwiſchen Polen und Ruſſen, geherrſcht hat und noch immer herrſcht.

Auch das Band der Sprache iſt unter den Slaven keineswegs ein ſo gemeinſames, wie panſlaviſtiſche Schwärmer uns zu verſichern belieben. Die ſlaviſchen Idiome ſind unter ſich ſo verſchieden wie die romaniſchen und germaniſchen und die Angehörigen der einzelnen Stämme verſtehen ſich, falls ſie keine Sprachgelehrten ſind, unter einander eben ſo wenig, als der Italiener den Portugieſen oder der Deutſche den Schweden verſteht. Es iſt die ſlaviſche Sprache bekanntlich eine Tochter der großen Sprachenfamilie Sanſkrit und

---

2 Thle. 1852. Volkslieder der Polen, 1832. Waldbrühl: Slaviſche Balalaika, 1843. Götze: Stimmen des ruſſiſchen Volkes in Liedern, 1828. Bodenſtedt: Die poetiſche Ukraine, kleinruſſiſche Volkslieder, 1845. J. Altmann: Die Balalaika; ruſſiſche Volkslieder, 1863. Haupt und Schmaler: Volkslieder der Wenden in der Ober- und Niederlauſitz (Original und Ueberſetzung), 2 Bde. 1841. Grün: Volkslieder aus Krain, 1850. Lieder der Letten und Eſthen in Daumers „Hafis", S. 229—286. Ida von Düringsfeld: Böhmiſche Roſen (czechiſche Volkslieder), 1851. Franzos: Vom Don zur Donau, I, („Die Kleinruſſen und ihre Sänger", „Die geiſtigen Beſtrebungen der Bulgaren"), 1878. Roſen: Bulgariſche Volkslieder, geſammelt und verdeutſcht, 1879. Freie Bearbeitungen von großentheils außerordentlich ſchönen ſlaviſchen Volksliedern durch S. Kapper in ſeinen „Slaviſchen Melodieen", 1844.

zwar eine reichausgestattete. Sie ist sehr biegsam und wohllautend, obgleich diese letztere Eigenschaft dem Westeuropäer beim Anblick der scheinbar unaussprechlichen slavischen Konsonantenhäufung unglaublich vorkommen mag. Die ursprüngliche indisch-slavische Buchstabenschrift, wenn je eine solche existirte, ist verloren gegangen. Der am frühesten entwickelte slavische Dialekt, die altslavische Kirchensprache, in welcher die ältesten slavischen Bibelübersetzungen und Liturgien verfasst sind, bediente sich des von dem slavischen Apostel Kyrillos eingeführten sogenannten kyrillischen Alphabets, das nach der Meinung einiger nur eine Modifikation der von Hieronymus für die Slaven erfundenen Buchstabenschrift ist. Die westlichen und südwestlichen Slaven gebrauchen indessen jetzt die lateinischen Lettern, während die Russen das ihnen von Byzanz zugekommene griechische Alphabet beibehalten, jedoch eigenthümlich gemodelt und gerundet haben. Der Sprachforscher Dobrowski, dem die meisten neueren folgen, theilt die slavische Sprache in zwei große Stämme: in den südöstlichen, von welchem die Mundarten der Russen, Bulgaren, Serben, Dalmaten, Kroaten und der Slovenen in Steiermark, Kärnthen und Krain, und in den nordwestlichen, von welchem die Mundarten der Polen, Böhmen, Slovaken und Sorben-Wenden als Aeste ausgingen.

Die Gabe und Liebe des Gesanges ist den Slaven angeboren und alle slavischen Völkerschaften besitzen eine Volkspoesie, nur daß die Gunst oder Ungunst der Verhältnisse die Entwickelung der Volksdichtung bei den einzelnen Stämmen mehr gefördert oder gehindert hat. Selbstständig und eigenthümlich, wie sie ist, stellt sich uns die slavische Volksdichtung durchgehends als ein Ausfluß des Grundzugs slavischen Nationalcharakters dar und ich glaube das Rechte zu treffen, wenn ich diesen Grundzug mit dem Worte Duldmuth bezeichne. Es klingt ein ergreifend melancholischer Grundton durch die slavische Volkspoesie und sie verhält sich daher zur skandinavischen, wie sich in der Musik die Dur-Tonarten zu den Moll-Tonarten verhalten. Mit Vorliebe äußert sie sich episch-schildernd und ist da wahrhaft homerisch einfach, anschaulich und plastisch; tritt sie lyrisch auf, so geschieht es nicht selten mit herzgewinnender Innigkeit. Man hat mit Bewunderung das spärliche Vorkommen zotiger Gemeinheit in dieser volksmäßigen Dichtung wahrgenommen und ihre primitive Naivität verbürgt der fast durchgängige Mangel an Witz und Satire.

Für das älteste Denkmal slavischer Volkspoesie und, mit Ausnahme der liturgischen Bücher, auch für das älteste Schriftdenkmal der Slaven gilt das Bruchstück eines czechischen Gedichts, das unter dem Namen „Libussa's Gericht" (deutsch von Lützow) bekannt ist. Es stammt — seine Echtheit vorausgesetzt — nach einigen aus dem 9., wahrscheinlicher jedoch aus dem 11. Jahrhundert und schildert eine mythische Begebenheit aus der Zeit, wo die Czechen sich in Böhmen niederließen, in einer Form, die schon auf

frühere Pflege der Dichtung bei dem czechischen Stamme schließen ließe. Eine weit größere Bedeutung käme — ihre Echtheit vorausgesetzt — den angeblich altczechischen Gedichten der sogenanten „Königinhofer Handschrift" zu, welche 1817 von Hanka in der Stadt Königinhof entdeckt worden sei und deren Inhalt durch Swoboda auch den Deutschen zugänglich gemacht wurde. Wenzel Hanka (1791—1861) wird von den Czechen hochverehrt als einer der vorragendsten Wiedererwecker ihrer Sprache und Literatur. Seine „Lieder" (deutsch v. Waldau) beweisen, daß er ein nicht gemeines lyrisches Talent besaß. In seinem Verhältnisse zur königinhofer Handschrift wird er von den Gläubigen als Auffinder derselben gepriesen und von den Zweiflern als Erfinder gescholten. Die Handschrift als solche deutet als auf die Zeit ihrer Entstehung auf das 13. Jahrhundert, ihr Inhalt aber theilweise auf ein höheres Alter hin. Die gewichtigste Gabe, welche sie mittheilt, ist die epische Rhapsodie „Saboj-Slavoj-Ludiek", die mit kraftvollem Ausdruck einen der alten Kämpfe des Slaventhums mit dem Germanenthum schildert (den Kampf der Czechen gegen Ludwig den Deutschen?). Eine zweite höchst merkwürdige, wiewohl jüngere (13. Jahrhundert) epische Dichtung der königinhofer Handschrift ist die Erzählung vom Einfall der Tataren unter Kublai-Chan und ihres Sieges über die christlichen Heere in einer großen Schlacht (bei Liegnitz?). [1])

---

[1]) Das angebliche Alter und die Echtheit dieser czechischen Dichtungen haben neuerlich immer gewichtigere Bedenken erregt. Vgl. Büdinger in Sybels Histor. Zeitschrift I.; Kapper: Die Handschriften von Königinhof und Grünberg, 1859; Feifalik: Studien zur Gesch. der altböhm. Literatur, 1860; Feifalik: Ueber die königinhofer Handschrift, 1861. Büdinger und Feifalik gewannen als Resultat ihrer Untersuchungen, daß die Handschrift unecht sei, untergeschoben, ein Fabrikat des 19. Jahrhunderts. Dagegen sind aufgetreten Joseph und Hermenegild Jireček: „Die Echtheit der königinhofer Handschrift", 1862. Hanusch wiederum („Die gefälschten böhmischen Gedichte aus den Jahren 1816—49", 1868) behauptet entschieden die Fälschung; nur sei diese nicht von Hanka, sondern von J. Zimmermann, Mitglied und Bibliothekar des Kreuzherrnordens in Prag, verübt. Schembera ist (in der 3. Aufl. s. Gesch. d. böhm. Lit.) geneigt, in manchen der angeblich alten Gedichte nur Machwerke eines neueren Fälschers zu sehen. J. Jireček, der Schwärmer für die Echtheit, lieferte eine vollst. Ausgabe des angeblichen Urtextes: — „Die altböhmischen Gedichte der Grünberger und der Königinhofer Handschrift, mit deutscher Uebersetzung", 1879. Derselbe Jireček ist jedoch entschieden gegen die Echtheit des sogenannten „Slavischen Veda" (Veda Slovena) aufgetreten, welchen St. Verkovicz 1874 in Belgrad veröffentlichte. Es ist das eine Sammlung bulgarischer Lieder mythischen Inhalts, angeblich aus vorchristlicher, ja aus vorgeschichtlicher Zeit. Der Herausgeber behauptete, diese Lieder, welche aber nur ein Bruchstück eines riesigen Cyklus von 250,000 Versen wären, aus dem Munde eines 105jährigen Greises aufgezeichnet zu haben. Der Größenwahn nimmt eben auch bei den Slaven absonderliche Gestalten an. Die echte Volkspoesie der Bulgaren — (vgl. darüber Pypin und Spasowitsch, I, 169 fg.) — ist übrigens reich an epischen und lyrischen Hervorbringungen und in Geist und Form vielfach mit der serbischen verwandt.

Am reichsten und schönsten entfaltete sich die slavische Volkspoesie bei den Südwestslaven, namentlich in Serbien. Der Serbe Wuk Stephanowicz Karadzicz (1787—1864) hat ihre Schätze gesammelt. Der Kreis der serbischen Dichtung schließt in sich epische Rhapsodieen von größerem Umfange, kleinere romanzenhafte erzählende Gedichte und endlich eine reiche Liederpoesie. Die epischen Stücke werden vornehmlich durch das Gedächtniß wandernder Rhapsoden, welche wie Mickiewicz sagt, „zur Vollendung der Aehnlichkeit mit Homer arm und blind sind," von Generation zu Generation überliefert, während die höchst anmuthigen Lieder und Liedchen, welche den Vorkommnissen und Geschäften des häuslichen und dörflichen Lebens, den Spielen der Jugend und, wie natürlich, der Liebe ihre Entstehung verdanken, von alten blinden Frauen in Umlauf gesetzt und im Andenken erhalten werden, weßwegen, wie wohl auch um ihres Inhalts willen, diese Liederdichtung die „weibliche" genannt wird. Gewöhnlich begleitet man den Vortrag der Lieder dieser und jener Gattung mit einem einfachen Saiteninstrument, der „Gusle". Die Form ist ein Muster von Simplicität (trochäischer Rhythmus ohne Reim), ermüdet aber bei aller Einförmigkeit nie, so frisch und klar rollt sie dahin. Was ich über den Charakter der slavischen Volkspoesie im Allgemeinen gesagt, gilt auch von der serbischen im Besonderen. Aber sie hat etwas voraus, ihre umfassende nationale Epik. Während nämlich die serbischen Romanzen hauptsächlich die Schilderung von Räuberthaten und von dem Treiben gespenstiger Wesen lieben, der Upioren (Vampyre) und der Wila (eine Art Sylphide oder Nymphe), und vermöge letzteren Umstands altslavisch-heidnische Vorstellungen fortpflanzen, entrollen die größeren heroischen Gedichte eine Gemäldereihe, welche die ganze Vergangenheit des serbischen Volkes bis zur Gegenwart herab in echtepischen Zügen darstellt. Lieblingsgegenstand dieser Epik ist der Czar Lasar, der durch die gräßliche Schlacht auf dem Amselfelde (Kossowo, 1374) gegen die Türken unter Amurat I. Krone und Leben verlor. An diesem Tage ging die Selbstständigkeit des Serbenreiches unter. Die Schilderung der Kossowoer-Schlacht, welche das serbische Heldenlied gibt, darf sich kühn neben die Epik aller Nationen stellen und ich wüßte selbst im Homer und im Nibelungenlied keine schönere Scene als die ist, wo das junge amselfelder Mädchen mit Brot und Wein und Wasser auf das Schlachtfeld kommt, um drei ihr befreundete Helden in der Hitze des Kampfes zu erquicken und alle drei todt in ihrem Blute schwimmend findet[1]). Der

[1]) „In der Früh' das amselfelder Mädchen,
In der Frühe geht hinaus sie, Sonntags,
Sonntags morgens vor der lichten Sonne.
Aufgestreift sind ihre weißen Aermel,

epiſche Geſang ſchreitet in Serbien mit der Geſchichte durch die Jahrhunderte herab. Er feiert jeden Helden, jede wichtige Begebenheit; er ſingt vom

---

Aufgeſtreift bis zu den Ellenbogen;
Auf den Schultern trägt ſie weiße Brote
Und zwei goldne Becher in den Händen.
Einen Becher füllet friſches Waſſer,
Aber rothen Wein enthält der andre:
Alſo geht ſie nach dem Amſelfelde.
Auf der Walſtatt wandelt jetzt die Jungfrau,
Auf der Walſtatt des erlauchten Fürſten,
Kehrt die Helden um, im Blute ſchwimmend:
Aber wo ſie einen lebend findet,
Wäſcht ſie ihn mit ihrem friſchen Waſſer,
Träufelt in den Mund den rothen Wein ihm,
Speiſet ihn mit ihrem weißen Brote.
Alſo wandelnd, führte ſie der Zufall
Zu Paul Orlowicz, dem Heldenjüngling,
Zu des Fürſten jungem Fahnenträger,
Und ſie fand den Armen noch am Leben:
Abgehauen war die rechte Hand ihm
Und der linke Fuß bis an die Kniee,
Ganz zerbrochen hing die eine Rippe
Und man ſah die weiße Lunge liegen.
Und ſie zog ihn aus den Strömen Blutes,
Wuſch ihn ab mit ihrem friſchen Waſſer,
Träufelt in den Mund den rothen Wein ihm,
Speiſet ihn mit ihrem weißen Brote.
Als von neuem ſich ſein Herz nun regte,
Alſo ſprach Paul Orlowicz, der Jüngling:
„Liebe Schweſter, amſelfelder Mädchen!
Welches große Leid hat dich befallen,
Daß du hier im Heldenblute wühleſt?
Wen doch ſucht die Jungfrau auf der Walſtatt?
Einen Bruder, einen Sohn des Bruders?
Oder ſuchſt den Greis du, den Erzeuger?“
Sprach das Mädchen drauf vom Amſelfelde:
„Lieber Bruder! unbekannter Krieger!
Keinen ſuch' ich von den Anverwandten,
Nicht den Bruder, noch den Sohn des Bruders,
Noch ſuch' ich den Greis hier, den Erzeuger.
Weißt du wohl, du unbekannter Krieger,
Wie der Fürſt Laſar dem Kriegerheere,
Jüngſt drei Wochen durch, von dreißig Mönchen
In der prächtigen Kirche Samodreſcha
Noch die Sakramente reichen laſſen?
All' das Heer der Serben ging zum Nachtmahl,
Ganz zuletzt drei krieg'riſche Wojwoden,
Miloſch, der Wojwode, war der eine

rieſenſtarken Marko, von des Zernowicz Iwan Brautwerbung um die Tochter des Dogen von Venedig, vom Skanderbeg, von der Schlacht in den Pipern,

---

Und der zweite war Koſſanczicz Iwan,
Doch der dritte hieß Milan Topliza.
„Aber ich ſtand dorten an der Thüre.
Als vorbeiging Miloſch, der Wojwode.
Herrlich war der Held in dieſem Leben!
Auf dem Pflaſter ſchleppte nach ſein Säbel,
Federn ſchmückten ſeine ſeidne Mütze!
Einen buntgefleckten Mantel trug er,
Aber um den Hals ein ſeiden Tüchlein.
Sich umſchauend, fiel auf mich ſein Auge:
Da den buntgefleckten Mantel lö'ſ't er,
Nahm ihn ab und, mir ihn reichend, ſprach er:
„„Mädchen, nimm den buntgefleckten Mantel,
Wolle meiner du dabei gedenken,
Bei dem Mantel meines Namens denken!
Sieh, ich gehe, Kind, um dort zu fallen,
In das Lager des erlauchten Fürſten;
Bete du zu Gott, du liebe Seele!
Daß ich unverletzt zurück dir kehre
Und auch dir die Gunſt des Glückes werde:
Dann will ich dich meinem Milan geben,
Meinem Milan, meinem lieben Freunde,
Dem ich Brüderſchaft einſt zugeſchworen
Bei dem höchſten Gott und St. Johannes,
Pathe bin ich dann dir bei der Trauung.““
„Und es folgte ihm Koſſanczicz Iwan,
Herrlich war der Held in dieſem Leben!
Auf dem Pflaſter ſchleppte nach der Säbel,
Federn ſchmückten ſeine ſeidne Mütze:
Einen buntgefleckten Mantel trug er,
Aber um den Hals ein ſeiden Tüchlein
Und am Finger ein vergoldet Ringlein.
Sich umſchauend, fiel auf mich ſein Auge,
Von dem Finger zog er ab das Reiflein,
Zog es ab und, mir es reichend, ſprach er:
„„Mädchen, nimm den Fingerreif vergoldet,
Wolle meiner du dabei gedenken,
Bei dem Ringe meines Namens denken!
Sieh, ich gehe, Kind, um dort zu fallen,
In das Lager des erlauchten Fürſten;
Bete du zu Gott, du liebe Seele!
Daß ich unverletzt zurück dir kehre
Und auch dir die Gunſt des Glückes werde:
Dann will ich dich meinem Milan geben,
Meinem Milan, meinem lieben Freunde,
Dem ich Brüderſchaft einſt zugeſchworen

und die Thaten des ſerbiſchen Volks und ſeiner Führer in dem berühmten Aufſtand gegen die Türken i. J. 1804 fanden in dem blinden Filip Sliepaz einen Rhapſoden, der ſie ganz im alten Nationalſtil erzählte. Als jüngerer begabter Volksdichter wird J. Obradowicz Karadzicz, ein Boſniake, bezeichnet.

Die neuere Literatur Serbiens beginnt mit Doſithei Obradowicz

---

Bei dem höchſten Gott und St. Johannes,
Aber ich will dir Brautführer werden.""
„Und es folgte ihm Milan Topliza.
Herrlich war der Held in dieſem Leben!
Auf dem Pflaſter ſchleppte nach der Säbel,
Federn ſchmückten ſeine ſeidne Mütze,
Einen buntgefleckten Mantel trug er,
Aber um den Hals ein ſeiden Tüchlein
Und am Arme eine goldne Spange.
Sich umſchauend, fiel auf mich ſein Auge.
Von dem Arm nahm er die goldne Spange,
Nahm ſie ab und, mir ſie reichend, ſprach er:
„„Mädchen, nimm du hin die goldne Spange,
Wolle meiner du dabei gedenken,
Bei der Spange meines Namens denken!
Sieh, ich gehe, Kind, um dort zu fallen,
In das Lager des erlauchten Fürſten;
Bete du zu Gott, du liebe Seele,
Daß ich unverletzt zurück dir kehre,
Liebchen! dir des Glückes Gunſt auch werde.
Dann erwähl' ich dich zur treuen Gattin.""
„Und ſo gingen hin ſie, die Wojwoden;
Siehe, dieſe ſuch' ich auf der Walſtatt!"
Und der Heldenjüngling ſpricht entgegnend:
„Liebe Schweſter! Amſelfelder Mädchen!
Siehſt du, Liebe, jene Kämpferlanzen,
Wo am allerhöchſten ſie und dichtſten?
Dorten ſtrömte aus das Blut der Helden,
Stieg dem guten Roß bis an den Bügel,
Bis an Bügel und an Steigeriemen
Und den Helden bis zum ſeidnen Gürtel.
Dorten ſind ſie alle drei gefallen!
Aber du geh' nach dem weißen Hauſe,
Nicht mit Blut beflecke Saum und Aermel!" —
Als das Mädchen dieſe Worte hörte,
Floſſen Thränen über ihre Wangen;
Und ſie ging nach ihrem weißen Hauſe,
Jammerte aus ihrem weißen Halſe:
„Weh, Unſelige! welch' Geſchick verfolgt dich!
Griffſt du, Arme, nach der grünen Föhre,
Schnell vertrocknen würden ihre Blätter." (Talvj.)

(1739—1811), weil dieser zuerst die serbische Volkssprache zur Schriftsprache erhob. Im folgte D. Dawidowicz und der schon genannte Wuk Stephanowicz, welcher durch seine serbische Grammatik die Sprache regelte und feststellte. Nach ihm erwarb unter seinen Landsleuten am meisten Ruhm Simeon Milutinowicz (geb. 1791), der nicht nur als Literator, sondern auch als Dichter auftrat, indem er im Ton und mit Benützung der Volkspoesie in seiner »Serbianka« (4 Bdchen. 1826), eine Reihe lyrisch-epischer Gesänge, den ganzen Kreis der serbischen Freiheitskämpfe von 1804—1815 umschrieb und außer anderen Gedichten die ebenfalls auf der Basis der volksmäßigen Dichtung ruhende Tragödie „Obylicz" verfasste, welche Mickiewicz neben Puschkins „Dimitri" und Krasinski's „Ungöttlicher Komödie" als das dritte wirklich eigenthümliche Drama der slavischen Literatur bezeichnet. Nach Milutinowicz sind noch mit besonderem Erfolg aufgetreten als Lyriker Swéticz, als Dramatiker Popowicz und Mathias Ban. Die Tragödie des letztgenannten „Dobrila und Milenko" ist eine der bedeutendsten Schöpfungen der serbischen Kunstpoesie. — Die Nachbarn der Serben, die illyrischen Slaven, haben neuerdings den Versuch gemacht, eine illyrische Literatur zu begründen. L. Gaj gebrauchte in seiner „Illyrischen Nationalzeitung" den illyrischen Dialekt zuerst als Schriftsprache und seither haben sich als Dramatiker Demeter und Saktschinski, als Lyriker Wukatinowicz, als Romandichter Casotti bekannt gemacht. — Auch die Kroaten rühmen sich, an der modernen Entwickelung südslavischen Literaturlebens mitgearbeitet zu haben. Für ihren volksthümlichsten Dichter kann Ivan Mazuranitsch (geb. 1813) gelten, welcher das Heldenlied „Der Tod des Smail Czengitsch-Aga" geschrieben hat (5 Gesänge, deutsch von H. Teisler). Das Gedicht hält frisch und stramm den Ton slavischer Volksepik. Ein frisches und anmuthiges lyrisches Talent entfaltete in Liebesliedern wie in patriotischen Gesängen Peter von Preradowicz (1818—73), in welchem viele seiner Landsleute den begabtesten der bislang unter ihnen aufgestandenen Dichter erblicken wollten. — Endlich haben sich noch die Slovenen in dem Chor slavischer Poesie vernehmen lassen und als ihren ersten wirklichen Poeten verehren sie den V. Wodnik (st. 1819), welcher den slovenischen Volksliedertон in die Kunstdichtung übertrug, als ihren begabtesten und wirkungsreichsten den Franz Preseren (1800—49), Epiker und Satiriker, vorzugsweise jedoch Lyriker, phantasiereich, gefühlskräftig und formgewandt. [1])

Die Volkspoesie der Polen ist, entsprechend dem Charakter dieses Volkes, im Unterschiede von der slavischen im Ganzen, wesentlich lyrisch.

[1]) Poezije doktora Franceta Preserna (Laibach 1847). Eine Auswahl verdeutschte E. Samhaber in seinem Büchlein „Presirenklänge", 1880.

Ein altes epiſches Volkslied beſitzt Polen nicht, wohl aber eine religiöſe Kriegshymne, die von dem heiligen Wotjiech (Adalbert) herrühren ſoll und welche die Polen bis ins 16. Jahrhundert herab anſtimmten, wann ſie zur Schlacht gingen. Die polniſch-lithauiſche Volkslyrik iſt vielleicht die zarteſte der ſlaviſchen Stämme. Nicht überſehen darf werden, daß die Polen zum höheren nationalen Drama, der ſchwächſten Seite der ſlaviſchen Literatur, zu Anfang des 16. Jahrhunderts durch Aufführung von Myſterien einen volksthümlichen Grund legten, der aber von den polniſchen Kunſtdichtern leider geringgeſchätzt oder gar nicht beachtet wurde.

Die ruſſiſche Volkspoeſie beſitzt in dem von einem unbekannten, halbgelehrten Volksdichter verfaſſten Heldenlied vom „Zug Igor's" gegen die Polovzer angeblich ein altes und ſchönes Denkmal. Es ſtammt aus dem 12. Jahrhundert (?), wurde 1795 endeckt, 1800 veröffentlicht (deutſch von Sederholm, von Hanka und von Wolfſohn) und veranſchaulicht lebhaft und klar die Eigenthümlichkeiten der altſlaviſchen Epik, ihre hiſtoriſche Haltung und die Abweſenheit der Mythologie. Aber es veranſchaulicht außerdem noch etwas, den Ausbreitungs- und Eroberungstrieb der Ruſſen, und ſtämpelt ſich dadurch zu einem echtruſſiſchen Nationalprodukt, obzwar gegen das angegebene Alter des Gedichts ſehr gewichtige Zweifel ſich kundgegeben haben, ſo daß einzelne Sachverſtändige der Anſicht ſind, das Gedicht vom Igor gehöre dahin, wohin auch die königinhofer Handſchrift zu verweiſen ſei, in das Bereich der frommen Fälſchungen nämlich. Die Ruſſen können ſich jedoch einer alten Heldenſage und einer alten heldiſchen Volksliederdichtung rühmen, deren Echtheit hoch über jeder Anzweifelung ſteht. Die beiden ruſſiſchen Forſcher Kirėjeſſki und Rybnikof haben, unabhängig von einander, dieſen Schatz nationaler Volkspoeſie aus dem Munde des Volkes gehoben, in welchem er namentlich in den Gouvernements Olonetz und Simbirſk fortlebte. Der Held dieſes Cyklus von Volksromanzen, welche für Rußland das ſind, was für Spanien die Romanzen vom Cid, iſt der Bauernſohn Ilja von Murom und es muß geradezu ausgeſprochen, es muß als kulturgeſchichtliche Thatſache betont werden, daß der Charakter des ruſſiſchen Volkes, welches weſentlich ein Bauernvolk iſt, nirgends in der ruſſiſchen Literatur ſo echt, originell und ungemiſcht zur Ausprägung gekommen wie in dieſen Liedern von Ilja Muromez[1]). Die ſpäteren

[1]) Pjäſni (Lieder), geſammelt von P. W. Kirėjeſſki, Moskau 1860. Pjäſni, geſ. von P. N. Rybnikof, 1861. A. Boltz: Ueber das altruſſiſche Heldengedicht, 1854. Baſlajef: Das ruſſiſche Heldenepos, im „Ruſſki Wjeſtnik" für 1862 (Nr. 3, 9, 10). O. Miller: Die ruſſ. Lieder von Ilja Muromez, in Herrigs Archiv für das Studium der neueren Sprachen, Bd. 23, Heft 1. C. Marthe: Die ruſſ. Heldenſage, in Goſche's Jahrb. der Literaturgeſchichte, I. 175 fg. W. Biſtrom: Das ruſſ. Volksepos, in der Zeitſchr. f. Völkerpſychologie und Sprachwiſſenſchaft von Lazarus und Steinthal, Bd. 5, H. 2, S. 180 fg.

epischen Volkslieder beschäftigen sich hauptsächlich mit der Zeit des Großfürsten Wladimir von Kiew und Iwans des Schrecklichen. Mit der Periode Peters des Großen bricht die russische Volksepik ab. Nicht so die Volkslyrik, welche zu großem Reichthum angewachsen ist. Einen namhaften Beitrag zu derselben haben die Kosaken geliefert, deren Lieder sehr sinnig und gefühlvoll sind. Bemerkenswerth ist auch die russische Volksmärchendichtung, in welche oft ein der volksmäßig-slavischen Poesie sonst fremder Zug, ein satirischer, hübsch hereinspielt.

2.

Czechien (Böhmen).

Ueberblicken wir die neuere Literatur, die Kunstpoesie der slavischen Stämme, in der bei Betrachtung ihrer volksthümlichen Dichtung beobachteten Reihenfolge, so nehmen zunächst wieder die Czechen (Böhmen) unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Es ist jedoch die neuczechische Literatur nur erst im Entstehen begriffen und wir werden daher kurz sein dürfen. National gesinnte Gelehrte, wie insbesondere die Sprach- und Alterthumsforscher Dobrowski, J. Jungmann (geb. 1773), W. Hanka, der von uns schon erwähnte P. J. Schafarik (geb. 1795) und der Geschichtschreiber F. Palacky (geb. 1798), der jedoch, obgleich ein heißhungeriger Deutschenfresser, seine „Geschichte Böhmens" (1835—1845) zuerst deutsch schrieb, solche Gelehrte bereiteten in Böhmen eine neue Epoche einheimischer Literatur vor, welche besonders von der Zeit datirt, in welcher die Ueberreste altczechischer (?) Poesie aufgefunden und bekannt gemacht wurden. Ein Dichter von Talent, Johann Kollar (1793—1852) stellte sich an die Spitze der literarischen Bewegung Böhmens, indem er 1824 seine »Slavy Dcera«, d. h. die Tochter der Slava oder die Tochter des Ruhms, erscheinen ließ, welche Dichtung in 5 Abtheilungen (Sale, Elbe, Donau, Lethe, Acheron) über 600 Sonette enthält (eine Auswahl davon hat Wenzig in s. „Blüthen d. neuböhm. Poesie" 1833 übersetzt). Es ist ein patriotisch-allegorisch-erotisches Gedicht mit stark petrarkischer Färbung, aber voll sprachlicher Melodie. Die Wahl der Form ist jedoch ein offenbarer Mißgriff, denn das Sonett mit seiner epigrammatischen Abgeschlossenheit eignet sich durchaus nicht zu einem so langathmigen Gedicht. Kollar ist Vertreter des Czechenthums, aber mehr noch Repräsentant des Panslavismus. So lange er als solcher in gewissen Gränzen bleibt, haben wir nicht mit ihm zu rechten; er kann innerhalb dieser Gränzen sogar recht liebenswürdig sein, wie wenn er z. B.

in seiner allegorisirenden Weise die Idee des Panslavismus folgendermaßen dichterisch zur Anschauung bringt:

„Die Polin flötet sprechend sanfte Klänge,
Die Serbin weiß durch Anmuth anzuregen,
Die Mädchen unserer Slovaken pflegen
Der treuen Herzlichkeit und holder Sänge.
Die Russin herrschet gern im Weltgedränge,
Die Czechin tritt dem Kampfe kühn entgegen;
Doch Slava wünschte sich der Einheit wegen
Im ganzen dieser Blüthengaben Menge.
Und es befahl dem Amor schnell die Lehre,
Zur Harmonie die Theile zu verweben,
Daß all' der Schmuck nur eine Slavin kröne.
Drum einen hier, wie dort die Flüss' im Meere,
Sich alle slav'schen Reize, wie sie leben,
Die slav'sche Tugend, Grazie und Schöne."

Wir glauben auch dem Dichter, wenn er in einem andern Sonett ausruft, er heilige drei Trauertage im Jahre mit Beten und Fasten in der Stille, nämlich den Jahrestag der Schlacht auf dem Amselfelde, wo die Serben unterlagen, den Jahrestag der Schlacht am weißen Berge, wo Böhmen fiel, und den Jahrestag der Schlacht bei Maciejowice, wo Kosciuszko vom Pferde stürzend ausgerufen haben soll: »Finis Poloniae!« Allein wenn Kollmar sich von russisch-mongolischer Eroberungswuth besessen zeigt, wenn er im panslavistischen Taumel die Gränzen des Slaventhums bis an die Sale, den Main und den Rhein vorgerückt wissen will, wenn er in seiner berühmten, für das Kleinod neuczechischer Dichtung angesehenen „Elegie" (deutsch von Teisler) die „neidische Teutonia" mit Vorwürfen überhäuft und die Deutschen als blutdürstige Barbaren verschreit, so müssen wir denn doch einen entschiedenen Protest einlegen und zwar nicht allein gegen diesen kollar'schen Blödsinn, sondern auch gegen das Benehmen der Czechen-Narren gegen Deutschland und deutsches Wesen überhaupt, einen Protest gegen eine Halbbarbarei, welche, was menschlich und kultivirt an ihr ist, schlechterdings nur den vom deutschen Kulturtische für sie abgefallenen Brosamen verdankt. Nächst Kollar ist F. L. Czelakowsky (1799—1852) berühmt und zwar hauptsächlich durch die lyrisch-epischen Dichtungen, welche er 1829 unter dem Titel „Echo russischer Volkslieder" (deutsch von Wenzig) und 1830 unter dem Titel „Nachhall czechischer Lieder" herausgab. Das sind wahrhaft geniale Reproduktionen der Volkspoesie [1]). Neben Czelakowsky traten auf als Balladen- und Romanzendich-

[1]) Man betrachte zur Probe nur das folgende allerliebste, mit der ganzen Naivität und Anschaulichkeit der Volksdichtung gemalte Bildchen, welches „Geständniß" überschrieben ist.

„Sage, sage mir, o schönes Mädchen,
Du, der Ruhm der Mutter, weißes Täubchen,

ter Schneider, Vinariczki und Tomicek, als Fabuliſt Zahradnik, als Lyriker Marek, Turinſki, Hanka, Kamaryt, Chmelinſki, Stulc („Erinnerungsblumen auf den Wegen des Lebens", deutſch von Wenzig), als Idylliker Langer, als Dramatiker Stzepanek, Machaczek (Verfaſſer des trefflichen Luſtſpiels „Die Freier"), Klicpera und Wlczkowſki, als Lehrdichter Jablonſki („Salomo"), als Epiker Huiewkowſki („Der Mädchenkrieg", komiſches Epos), Negedly, Holy und Wocel („Die Premiſliden" — „Schwert und Kelch"). Wocels lyriſch-epiſch-dramatiſche Dichtung „Das Labyrinth des Ruhms" iſt ein Stück neuczechiſcher Fauſtdichtung, in welcher der angebliche Erfinder der Buchdruckerkunſt, Jan, die Rolle des Fauſt und Duchamor die Rolle des Mephiſto ſpielt. Einzelnheiten ſind in dem Gedichte zu rühmen, wenn es auch als Ganzes viel zu gedehnt und ohne Tiefe iſt [1]). Als Novelliſt hat insbeſondere Tyl mit Glück ſich verſucht. Für den genialſten unter den neuczechiſchen Dichtern, welche bislang ſich vernehmen ließen, wird Emanuel Bozdiech angeſehen; nicht zwar um ſeiner ſchwachen Tragödie „Baron Görtz", wohl aber um ſeiner Komödie „König Cotillon" willen. Das iſt ein höchſt geiſt- und effektreiches Bühnenſtück, zugleich jedoch ein nachdruckſames Zeugniß, daß die neuczechiſche Literatur auch in ihren beſten Trägern nur eine empfangende und nachahmende, keine zeugende und ſelbſtſchöpfe-

---

Sage mir mit treuem Liebesſinne,
Wie dir war dort in dem Zarengarten,
Als wir uns zum erſtenmale ſahen? —
„Ach, mir war, wie früher nie geweſen!
Halb das Aug' auf dir und halb im Graſe,
Nicht im grünen, denn es ſpielte Farben —
Ach, mir war, als ob ein heißer Funke
Durch den Buſen in das Herz mir fiele.
Sage, ſage mir, o edler Jüngling,
Du der Ruhm des Vaters, heller Falke,
Sage mir mit treuem Liebesſinne,
Wie dir war dort in dem Zarengarten,
Als wir uns zum erſtenmale ſahen? —"
„Ach, mir war, wie früher nie geweſen!
Keine Erdbeer' ſank vom niedern Strauche,
Sondern Glut in meinen muth'gen Buſen.
Dich allein nur küſſten meine Augen,
Dich umarmte meine Jünglingſeele."

[1]) Ich habe in meinem „Bilderſaal der Weltliteratur", 2. Aufl. Bd. II., Buch 10, Proben aus Wocels „Labyrinth des Ruhms", wie aus Jablonſki's „Salomo", nach Wenzigs handſchriftlicher Ueberſetzung mitgetheilt. Ueber ſpätere Hervorbringungen der czechiſchen Literatur ſ. „Czechiſche Briefe aus Böhmen" in Lehmanns Magazin f. d. L. d. Ausl. 1864. Nr. 20, 25, 37.

Digitized by Google

rische. Denn Bozdiechs Lustspiel ist in Anlage und Ausführung nur ein Widerschein der französischen Konversations- und Intrikenstücke, wie Scribe solche meisterlich verfasste. So erinnert auch die bislang originellste Auslassung der czechischen Lyrik, die Gedichtesammlung, welche der Lyriker und Novellist Jan Neruda (geb. 1834) unter dem Titel »Pisně kosmické« (kosmische Lieder, deutsch von Pawikovski) veröffentlichte, doch sehr häufig und deutlich an Heine. Historische Romane schreiben Hviezda (Marek), Chocholuszek und Vlczek, humoristische und satirische G. Kollar und Janda, sociale Pfleger, dorfgeschichtliche Neczasek. Die begabte und bei ihren Landsleuten hochangesehene Novellistin Karoline Svietla hat die Stoffe zu ihren Erzählungen mit Vorliebe in den unteren und mittleren Volksklassen gesucht und gefunden. Eine rühmliche Regsamkeit entwickelten die Czechen in Nacheiferung Schafariks und Pabacky's auf dem Gebiete geschichtlicher Studien, von wo als eine der gediegensten Früchte W. W. Tomak seine „Geschichte von Prag" (Dějepis Prahy) eingeheimst hat.

3.

Polen.

Wenn die czechische als die kräftigste der slavischen Sprachen anerkannt ist, so ist die polnische besonders um ihrer melodiereichen Geschmeidigkeit willen berühmt. Eigenthümlich ist ihr, daß der Hauptton immer auf der vorletzten Silbe der Wörter liegt, weßwegen im Polnischen männliche Reime viel seltener als weibliche in Anwendung kommen. Die Verse werden nach der Silbenzahl bemessen, was altherkömmlich. Indessen haben die polnischen Dichter seit dem Auftreten von Mickiewicz und Zaleski angefangen, auch den Akcent mehr zu berücksichtigen, so daß jetzt Silbenzahl, Akcent und Cäsur mitsammen den Versbau bestimmen.

Der Grundcharakter der polnischen Literatur ist ein religiös-christkatholischer und demokratischer. Ganz im Gegensatze zu Russland, wo das byzantinische Christenthum durchweg zu einer Vergötterung des Zarenthums geworden ist, wo noch in unsern Tagen ein Poet (Shukowsky) begeistert ausrief: „Vaterland, Altar, Ruhm, Heil, Ehre, alles enthält das heilige Wort Zar!" und im ganzen Reiche nur eine einzige freie (?) Persönlichkeit, die des Zars existirt, ganz im Gegensatze hierzu entwickelte sich in Polen aller katholischen Gläubigkeit ungeachtet ein beispielloses Streben nach Geltendmachung der Individualität. Jeder polnische Edelmann — und der Adel,

beſonders der niedere, machte in Polen das aus, was wir jetzt mit dem politiſchen Begriffe „das Volk“ bezeichnen — achtete ſich dem Könige gleich und die in ihrer Schrankenloſigkeit zur Anarchie gewordene Geltung der einzelnen Perſönlichkeit wurde ſogar als ein weſentlicher Theil des Staatsgrundgeſetzes (das berüchtigte »liberum veto«) anerkannt. Man ſollte daher meinen, bei einem ſolchen Hange der Polen für perſönliche Freiheit und Selbſtſtändigkeit müßten auch ſchon frühe in ihrer Literatur originelle Charaktere hervorgetreten ſein, die ganze Literatur müßte ſich, wenn nicht national, ſo doch eigenthümlich entwickelt haben. Dem war aber nicht ſo. Denn obgleich, wiederum im Gegenſatze zum Zarengötzendienſt der Ruſſen, den Polen von jeher alles ihnen Heilige in dem Worte Vaterland (»Ojczyzna«) ſich zuſammenfaſſte, ſo beherrſchte ſie doch ſtets die unſelige Schwäche, gegen inländiſche Gebrechen Abhilfe durch die Fremden zu erwarten, und dieſer Schwäche verdankte es auch die Literatur, daß ſie, ſich losreißend von volksmäßiger Tradition und Poeſie, ſo lange eine bloß nachahmende, vom Auslande völlig abhängige war, bis Mickiewicz ihr Befreier wurde.

Bedeutungsvoll für den religiöſen Charakter der polniſchen Dichtung ſteht an der Spitze der alten Schriftdenkmäler der oben erwähnte Mariahymnus (»Boga rodzica«), deſſen jetziger Geſtalt man jedoch kein höheres Alter als das 14. oder 15. Jahrhundert zugeſtehen will. Bis zum 16. Jahrhundert äußerte ſich Polen literariſch bloß durch lateiniſch geſchriebene Chroniken, wie die des Martin Gallus und des Wincenty Kadlubek, und größere Geſchichtewerke, wie die »Historia polon. libr. XIII.« des lemberger Biſchofs Jan Dlugoſz (1415—80). Den Zeitraum von 1506—1622 nennen die Polen gewöhnlich die goldene Periode ihrer „klaſſiſchen“ Literatur. Die Volksſprache hatte ſich endlich zur Schriftſprache erhoben, ohne jedoch ſo bald das Latein völlig aus der Literatur verdrängen zu können, wie die berühmte lateiniſche Lyrik des M. K. Sarbiewſki (Sarbievius 1595—1640) und des S. Szymonowicz (Simonides, ſt. 1629) beweiſ't. Auf dieſem neugewonnenen Boden trat die polniſche Kunſtdichtung mit einer ſtiliſtiſchen und formalen Fertigkeit auf, welche leicht erkennen läſſt, wie lange ſie ſchon die fremden Muſter, die ſie nachahmte, im Stillen ſtudirt haben mußte. Zwar treffen wir zu Ausgang des 15. Jahrhunderts auf einen lange für echtnational gehaltenen Autor, auf den ſogenannten Janczar-Polak (Polen-Janitſchar), in welchem aber neuere Forſchung einen Serben nachgewieſen hat, Konſtantin Konſtanowicz geheißen, der, in die Gefangenſchaft der Türken gerathen, unter den Janitſcharen diente, die Schlachten Mohammeds II. mitgefochten, den Fall Konſtantinopels geſehen, ſpäter wieder ſich heimwärts gewandt und ſeine Erlebniſſe niedergeſchrieben hat. Urſprünglich wohl in ſerbiſcher Sprache, aus

welcher sie bald in verschiedene andere übertragen wurden, zu Ende des 15. Jahrhunderts auch in die polnische. Diese Uebersetzung eröffnete die Reihe jener lebensvollen geschichtlichen Memoirenwerke, an welchen die polnische Literatur so reich ist. Freilich wäre dem ungelehrten „Janitschar", auch wenn er ein Pole gewesen, auf die Entwickelung der Literatur kein Einfluß gestattet worden. Männer aber, welche, wie Nikolaj Rej (1505—1568?), diesen Einfluß übten, waren schon völlig von der Ausländerei befangen und bürgerten die Nachahmung der Franzosen und Italiener in Polen ein. Rej war als Dichter ganz mittelmäßig und seine religiösen Lieder können sich mit denen, welche in den alten Kirchenliedern („Kantiken") aufbewahrt sind, nicht messen, als Prosaist aber hat er sich den Namen des polnischen Montaigne erworben durch sein didaktisch-historisches Memoirenwerk „Die Bücher des Lebens eines ehrlichen Mannes." Ein jüngerer Zeitgenosse Rej's, Jan Kochanowski (1530—84), ist als der glänzendste Repräsentant dieser Literaturperiode anerkannt und in der That sind seine Verdienste um die Ausbildung und Regelung der polnischen Sprache sehr groß. Er hat sich als Dichter nach dem Franzosen Ronsard, mehr aber noch nach Vergil und Ovid gebildet. Sein Hauptwerk ist eine Uebersetzung der Psalmen, welche den erhabenen Stil des Originals erreicht, und unter seinen lyrischen Gedichten zeichnen sich die »Treny« (Thränenlieder über den Tod seines Töchterleins Ursula) durch Wahrheit des Gefühls vortheilhaft aus. Als Satiriker hat er seinen Landsleuten ernste Wahrheiten gesagt. Sein dramatischer Versuch „Die Abfertigung der griechischen Gesandten" ist ein trockener Dialog über ein Thema der hellenischen Sagengeschichte. Vielleicht wäre er der Mann gewesen, ein polnisches Drama zu schaffen, wenn er auf die Keime desselben, die in den biblischen Volksschauspielen lagen, geachtet hätte; allein der Sinn für das Volksthümliche ging ihm ab und dann waren ja auch die gebildeten Kreise des Landes schon so von dem „klassischen" Geschmacke durchdrungen, daß ein nationales Theater fast eine Unmöglichkeit war. Statt uns mit der Aufzählung der Nachahmer und Nebenbuhler Kochanowski's aufzuhalten, wollen wir lieber die Aufmerksamkeit auf einen trefflichen Selbstbiographen aus dem 17. Jahrhundert lenken. Es ist dies Pasek (Denkschriften aus den Zeiten Johann Kasimir's, Michael Korybuts und Johanns III., herausg. 1836), welcher, nachdem er sich lange in den damaligen Kriegen der Polen mit den Preußen, Schweden und Russen umhergetummelt, diese Kämpfe und überhaupt das polnische Staats- und Privatleben jener Periode mit größter Anschaulichkeit und in einem mustergiltigen Stil beschrieben hat [1]).

[1]) Man lese z. B. folgende Schilderung, die Pasek von einer polnischen Königswahl entwirft und die einen tiefen Blick in das öffentliche Leben der polnischen Republik thun

Die Invasion der Jesuiten, welche durch den Kardinal Hosius veranlasst wurde (1566), lähmte die Fortbildung der polnischen Literatur.

---

lässt. . . . . „Nachher folgte die Wahl des Königs, es ergingen vom Erzbischof an die Wojwodschaften Berichte mit einer Aufmunterung der Reichsstände zur schleunigen Wahl und dem Wunsche, es möchte dieser Akt durch die Deputirten abgemacht werden. Aber auch kein Wort ließen sich die Wojwodschaften darüber sagen, alle sollten zu Pferde wie zum Kriege erscheinen; denn man wußte wohl, weß Geistes Kind der Erzbischof war; man wußte, daß er bis an seinen Tod von den französischen Ränken nicht ablassen würde. Bekannt war es auch, daß viele neue Bewerber sich zu dieser Braut aufmachten, wie z. B. der Prinz Condé, der neuenburgische, der lothringische Fürst. Wie aus dem Aermel geschüttelt, kamen die Wojwodschaften an, große Heere, herrschaftliche Fahnen, Fußvolk, kurz eine Menge hübschen Volkes. Radziwil Boguslaw hatte allein an achttausend Mann mit sich. Da befiel den Erzbischof ein Bedenken und er ließ die Ohren hängen, doch hörte er nicht auf, nach alter Weise zu agiren und Hoffnung zu haben. Wie denn nun die Berathung begann, meinten Verschiedene verschieden, der wird König, jener wird es, an den aber denkt keiner, den Gott selbst erkoren. Da gibt man, hier wird geschenkt, da füllt man voll, setzt vor und verspricht; jener gibt niemanden etwas, verheißt nichts und bittet um nichts, trägt aber dennoch den Preis davon. Nach einigen Sitzungen und nach Empfang der fremden Gesandten und Anhörung der glänzenden Versprechungen ihrer Herren für die Republik gefiel uns am mehrsten der Lothringer, weil dieser ein kriegerischer, junger Mann war, dessen Gesandter am Ende seiner Rede die Worte sprach: „Wieviel ihr auch Feinde haben möget, er will es mit allen aufnehmen." Den andern Tag versammelte man sich unter dem Wahlzelte, Heere besetzten das Feld und es sprachen Verschiedene ihre Meinungen aus, einer lobte diesen, der andere jenen. Da rief ein Edelmann aus der lentschyzer Wojwodschaft, die dicht am Kreise zu Rosse hielt: „Schweigt nur still, ihr Condéisten, oder es sollen euch die Kugeln um die Köpfe sausen." Ein Senator erwiderte ihm etwas herbe. Fing man da nicht stracks an zu feuern! Und die Senatoren husch von den Sitzen auf die Beine, sich bald hinter die Wachen, bald hinter die Sessel versteckend, Tumult, Gewalt! Andere Fahnen warfen sich sogleich aufs Fußvolk, es tretend und auseinanderstoßend, bis es auseinander gesprengt war. Da umringte man den Kreis und fing an zu predigen: „Ha, Verräther! niedersäbeln wollen wir euch, nicht von der Stelle mehr lassen, umsonst sollt ihr die Republik nicht trüben; wir erwählen andere Senatoren; aus unserer Mitte wählen wir uns den König, wie ihn uns Gott in die Herzen gibt." Den andern Tag war keine Sitzung, denn die Herren schmierten sich nach der Erschütterung die Glieder ein und tranken Arzneien. Den 16. Juli sandte man zum Erzbischof mit der Meldung: „Die Heere rücken schon gegen das Wahlzelt vor; folglich wer ein tugendhafter Mann und Senator ist und wer Lust hat, der möge mit uns herauskommen; einen Herrn wollen wir uns wählen. Wer nicht hinauskommt, den halten wir für einen Verräther am Vaterland und was daraus folgt, kann jeder selbst errathen. Es versammelten sich daher die Senatoren schon nicht mehr in dem Zelte, sondern kamen zu uns. Unser krakauer Kastellan, Warschyzki, sagte: „Beim heiligen Namen (denn dieses war sein Schwur), ich lobe mir solch ein Verfahren; darin soll man die polnische Hochherzigkeit ersehen, daß den König der ganze Adel, nicht aber eine gewisse Anzahl Personen erwählt; ich zürne euch nicht, wenn gleich mir die Kugeln um den Kopf herumflogen, im Gegentheil, wenn ich noch so lange lebe, so werde ich darauf bestehen, daß man die Reichstage zu Pferde abhalte, denn anders beschirmen unsere Abgesandten uns nicht die alten Freiheiten, die unsere Ahnen sehr theuer erkauft." Als nun die Senatoren sich im Kreise niedergelassen, saßen sie wie von einer Krankheit aufgestanden, keiner zum andern ein Wort sprechend. Da brach einer aus dem

Mit den Jesuiten kam das Latein als Bücherſprache in Polen wieder obenauf und hielt ſich bis weit in's 18. Jahrhundert hinein, wo dann der Orden der Piariſten eine nationale Reaktion gegen den Jeſuitismus begann. Ein Mitglied des Piariſtenordens St. Konarſki (1700—73) unternahm es, durch pädagogiſche, religiöſe und oratoriſche Schriften, wie durch Herausgabe der älteren polniſchen Autoren die einheimiſche Literatur wieder zu beleben, wobei ihn D. Kopczynſki, der erſte polniſche Grammatiker, G. Piramowicz und A. St. Naruſcewicz unterſtützten. Die Literatur

---

Haufen los: „Ihr Herren! wir ſind nicht hierhergekommen zum Müſſiggehen, denn ſchweigend und einander anſehend werden wir nichts verrichten; und weil die Eminenz aus Prazmovo ihrer Amtspflicht nicht nachkommt, ſo bitten wir den Herrn Kaſtellan von Krakau, als den erſten Senator des Reichs, uns vorzuſitzen; wir wählen ja keinen Papſt; können uns daher auch ohne Geiſtlichkeit behelfen.“ Da erſt raffte ſich der Erzbiſchof auf, andere erhoben die Stimme für und dagegen; auch wir holten uns Gründe hervor, einer führt führt dieſes an, der andere jenes. Während deſſen ruft ſchon Großpolen: Vivat Rex! Einige von uns ſprangen zu und fragten, wem der Ruf gelte. Sie gaben zur Antwort: Dem Lothringer. In der lentſchyzer und brzeskujawiſcher Wojwodſchaft vernahm man aber Fogendes: „Wir brauchen keinen reichen Herrn, denn er wird reich werden als König von Polen; wir brauchen keinen Monarchen, der mit ausländiſchen verwandt iſt, denn dieſes bringt unſerer Freiheit Gefahr, ſondern wir brauchen einen tüchtigen, einen tapferen Mann; hätten wir Czarniezki, der ſollte ſchon auf dem Throne ſitzen; da ihn uns aber Gott genommen, ſo wählen wir ſeinen Schüler, erwählen wir Polanowſki.“ Aus Neugier ſprang ich zu den Sandomirern und ſehe da, was ſie dort verhandeln; ſie wollen einen Piaſten haben und ſagen: „Wir brauchen nicht weit unſern König zu ſuchen, hier haben wir ihn unter uns; gedenken wir doch der Tugenden und der Verdienſte um's Vaterland und der Biederkeit des Fürſten Jeremias Wiſniowiecki ſeligen Andenkens; billig wäre, dieſes ſeiner Nachkommenſchaft zu vergelten. Da iſt nun Se. Durchlaucht der Fürſt Michael, warum ſollen wir ihn nicht wählen, ſtammt er denn nicht von alter, großfürſtlicher Familie und verdient er nicht die Krone?“ Und er ſaß da unter der Schar, beſcheiden, gebückt wie ein Heiliger und ſprach kein Wort. Ich eile zu den Meinigen und ſage: „Meine Herren! es gilt einem Piaſten ſchon in vielen Wojwodſchaften.“ Fragt der Kaſtellan von Krakau: „Und welchem?“ Ich ſage: „Dort dem Polanowſki und hier dem Wiſniowiecki.“ Auf einmal donnert Sandomir los: „Vivat Piaſt!“ Dembizki, der Unterkämmerer, ſchwingt ſeine Mütze gen Himmel und ſchreit aus ganzer Kehle: Vivat Piaſt! Vivat König Michael! und nun rufen auch unſere Krakauer: Vivat Piaſt! Einige von uns reiten in die übrigen Wojwodſchaften mit dem Rufe: Vivat Piaſt! Die von Lentſchyza und Kujavien, in der Meinung, es gelte dem Polanowſki, fingen auch an zu rufen, andere Wojwodſchaften auch. Spricht mich Piſarſki an: „Hört nur, Bruder! was verſteht ihr unter dieſem Ausdrucke?“ „Ich verſtehe das, was mir Gott ins Herz gegeben: Vivat König Michael!“ war meine Antwort. Und wir führten den Ernannten glücklich in den Kreis; da erſt gab's Glückwünſche und Freude für die Guten, für die Böſen Trauer und Aergerniß. Gleich den andern Tag war der König um einige Millionen reicher, ſo ſehr hatte man ihn beſchenkt, d. h. mit Karoſſen, Geſpannen, Silberzeug, Beſchlägen und verſchiedenen Koſtbarkeiten. Mit einem Wort, Gott wandte ihm ſo die Herzen der Menſchen zu, daß jeder brachte und gab, was er nur irgend Köſtliches beſaß, ſei es in Zugpferden, ſtattlichen Roſſen oder in Waffengeräth, und wenn es auch nur ein Paar Piſtolen waren, in Ebenholz oder Elfenbein gefaſſt.“

lebte wirklich wieder auf, aber mit ihr zugleich auch wieder die Nachahmung, deren unbedingtes Muster die französische Klassik der Zeit Ludwigs XIV. wurde. Tonangeber dieser Richtung waren der Erzbischof K. Krasicki (1734—1801), dessen Fabeln und satirische Epopöen (»Myszeis«, der Mäusekrieg, und »Monachomachia«, der Mönchskrieg, deutsch von Winklewski) berühmt sind; dann der deklamatorische Lyriker St. Trembecki (st. 1812), der Erotiker F. Kniaznin und der Satiriker K. Wegierski (st. 1787). Eine Unzahl französischer Dramen ward übersetzt und das Warschauer Theater ganz auf französischem Fuß eingerichtet.

Der jammervolle Untergang Polens machte dem künstlichen Flor der Literatur, wie er sich während der Regierung des Stanislaus August entfaltet hatte, ein Ende, bereitete aber auch die Wiedergeburt der polnischen Dichtung vor. Jetzt erst war den Polen die Bedeutung ihres heiligen Wortes „Ojczyzna" recht fühlbar. Als sie ihr Vaterland verloren hatten, begannen sie es um so glühender zu lieben. Aus dieser Glut begann die Lohe der jungen Literatur Polens emporzusteigen. Schon in den Liedern F. Karpinski's (st. 1825) und in dem epischen Gedicht »Sibylla« von J. P. Woronicz (st. 1829), welches die Hauptepochen der polnischen Geschichte schildert, beginnt der nationale Ton zu klingen. Noch entschiedener war dies in den Werken des Kampfgefährten Kosciuszko's Julian Ursin Niemcewicz (1757—1841) der Fall. Obgleich er sich von den formellen Ueberlieferungen der „klassischen" Zeit noch nicht emancipiren konnte, schwollen seine „Historischen Gesänge der Polen" (deutsch von Gaudy), sein Schauspiel „Kasimir der Große", sein Roman „Jan von Tenczyn", wie seine „Geschichte der Regierung Sigismunds III.", dennoch schon entschieden von nationalem Pathos, während seine originellen Fabeln voll Laune und beißender Satire waren. Er schrieb, wie er als Krieger und Staatsmann handelte, nemlich als echter Pole. Ein solcher war auch der General Dombrowski, Führer der polnischen Legionen im Dienste der französischen Republik, aus deren Reihen das berühmte Lied „Noch ist Polen nicht verloren, so lange wir leben!" (Dombrowskiego, Dombrowski's Marsch) hervorging.

Auf die drei genannten Vorläufer folgte der Reformer der polnischen Literatur, Adam Mickiéwicz (1798—1855). Er leistete der polnischen Poesie den Dienst, welchen Oehlenschläger, Atterbom, Geijer und Tegnér der skandinavischen geleistet haben, allein er lässt als Dichter die Genannten alle hinter sich. Er ist ohne Frage der größte Poet, den nicht nur die Polen, sondern die Slaven überhaupt bis jetzt hervorgebracht haben. Seiner formalen Reform der polnischen Dichtung ist schon oben gedacht worden, seine sachliche bestand darin, daß er die Romantik — nicht die Romantik im Sinne Fr. Schlegels, sondern Byrons — mit dem Nationalen in unver-

gleichlich befriedigender Weise verschmolz. Er ist ein romantischer und zugleich ein moderner Dichter. Neben der alten slavischen Volkspoesie haben Shakspeare, Schiller und Byron auf ihn gewirkt. Der letztere insbesondere. Nicht ohne Grund und gewiß mit geheimer Beziehung auf sich selbst hat Mickiewicz einmal gesagt, Byron sei das geheime Band, welches die ganze Literatur der Slaven mit der des Westens verbinde, und man könne sogar behaupten, daß bei den Völkern des Abendlandes die Reihenfolge der Zeugung großer Dichter unterbrochen worden, während mittlerweile die durch Byron geschaffene Typen unter der Feder der Slaven sich vervielfältigen und eine immer mehr erhabene Gestalt annehmen. Wenn aber auch der Dichter des Childe Harold unserem polnischen das „Geheimniß seiner eigenen Mission" enthüllt hat, so ist Mickiewicz darum kein blinder Nachahmer von jenem. Und warum nicht? Weil der Pole die Versöhnung der Gegensätze zwischen Ideal und Leben, welche die tiefer wühlende Skepsis Byrons nicht finden konnte, für sich im Christenthum, ja im Katholicismus fand, und dann weil er Pole vom Scheitel bis zur Zehe, weil er national war. „Ojczyzna!" das ist die Saite, die in Mickiewicz's Dichtungen immer vibrirt. Polen lässt ihm keine Ruhe, es lässt ihm auch keine Zeit, sich so tief in das Meer der Zweifel zu stürzen, wie Byron, dem England keine Sorge machte. Die innere und äußere Restitution des Vaterlandes, das ist der Gedanke, der rastlos in ihm arbeitet und den er allen seinen Landsleuten einhauchen möchte. Könnt' ich, ruft er aus —

„Könnt' eignes Feuer in die Brust ich gießen
Der Hörer, wecken die Gestalten wieder
Verstorbener Vergangenheit und schießen
Mit Worten tönend in das Herz der Brüder!
Vielleicht, daß sie in dem Momente noch,
Gerührt vom Klang der heimatlichen Lieder,
Im Herzen fühlten wieder altes Beben
Und fühlten alte Seelengröße wieder
Und einen Augenblick durchlebten hoch,
Wie ihre Ahnen einst ihr ganzes Leben!"

Da haben wir das Grundthema von Mickiewicz's Poesie, die Liebe zu seinem Vaterland und seinem Volke, die Trauer um beide. Es liegt darum auch so ein klagender Akcent auf den Stellen, wo er das Unglück der polnischen Emigration, das Elend der Verbannung berührt, das er bekanntlich lange Jahre getragen [1]). Der Streit zwischen der Klassik und Romantik

[1]) „Einsam muß ich im fremden Land ergreisen!
Wem soll ich Sänger singen meine Weisen?
Verweint hab' ich die Augen um Lithauen,
Und wollt' ich heut nach meinem Hause schauen,
Wo sollt' ich suchen das geliebte Haus,

entbrannte in Polen 1815 und die junge Literatur anerkannte in diesem Kampfe Mickiewicz als ihren Führer, welchem zunächst standen der treffliche volksthümliche Lyriker und einflußreiche Kritiker K. Brodzinski (1791—1835), dann A. A. Odyniec und J. Korsak, welche beide die neue Literaturtendenz besonders durch Uebersetzungen wahlverwandter Dichtungen des Auslands förderten. Der Heimat von Mickiewicz zu Ehren hat man ihm und seinen Freunden, deren reformistische Bestrebungen hauptsächlich von Wilna ausgingen, den Namen der lithauischen Dichterschule gegeben. In Wilna ließ Mickiewicz 1822 die erste Sammlung seiner Balladen und Romanzen erscheinen und leitete sie mit einer Vorrede ein, in welcher er die Principien der Romantik, wie er sie auffasste, auseinandersetzte, und welche man für das bedeutendste Dokument aus dem Kampfe der polnischen Klassiker und Romantiker ansehen darf. Die Balladen und Romanzen bilden mit der kühn phantastischen Rhapsodie „Der Faris" (deutsch von Spazier und von Max) und mit den herrlichen „Sonetten aus der Krim" (deutsch von Cornelius) den kostbarsten Inhalt von Mickiewicz's „Gedichten" im engeren Sinne (Sämmtl. Ged. a. d. Poln. metr. übers. von K. v. Blankensee, 1836; einzelne Sonette und Balladen von Schwab und Gaudy). Unglückliche Liebe inspirirte den Dichter zu seiner ersten größeren Schöpfung, die in dramatischer Form geschrieben ist und den Titel „Die Todtenfeier" (Dziady) führt. Mickiewicz erhebt sich im Verlaufe seines Werkes aus seinem persönlichen Schmerze zu dem seines Volkes und von diesem zum Schmerze der Menschheit. Wichtig ist besonders der erste Akt des dritten Theils der Dziady, dessen Held der junge Konrad, ein Glied der Familie Faust-Manfred und dabei doch eine originelle Gestalt, ein Poet und ein Pole. Kühner und gewaltiger hat die slavische, ja die moderne Poesie überhaupt nie sich geoffenbart, als sie es in diesem dramatischen Fragment gethan, und nie hat ein Dichter die Schreie der Wuth und Rache einer zertretenen Nation, den Verzweiflungsruf der geknechteten und gepeinigten Menschheit mit so furchtbarer Wahrheit aufdröhnen lassen wie hier Mickiewicz. Künstlerisch vollendeter als die Dziady ist sein episches Gedicht „Konrad Wallenrod" (deutsch von Kannegießer und von Weiß), das 1828 erschien und das unter den Polen die Popularität eines Nationalepos gewonnen hat. Die Fabel dieser Dichtung gehört den Zeiten an, wo der Orden der Deutschherren den Lithauern die „Religion der Liebe" mit Feuer

---

Nach Nord, nach Süd, hier oder dort hinaus? —
Vaterland, deinen Werth nur erkennet, wer dich verloren! —
Wie lausch' ich, das Ohr an's Haupt geschmiegt,
Nach einem Ruf aus Lithau'n! —
Wann lässt wohl von der Pilgerschaft Gott heim uns kehren;
Wann wird er wieder uns ein Haus daheim bescheeren?"

und Schwert predigte. Die „Grazyna“ (deutsch von Nabielak und Werner) des Dichters hat denselben Grundgedanken wie der Wallenrod und ähnlichen Stoff. Das Gedicht behandelt gleichfalls eine Episode aus den Verzweiflungskämpfen der Lithauer, nur daß, wie dort ein Mann, hier ein Weib die Trägerin der poetischen und patriotischen Idee ist und sich heldenmüthig für Gatten und Heimat opfert. Versetzt uns Mickiewicz in diesen beiden Heldengedichten in die mittelalterliche Geschichte seines Volks, so führt er in seiner dritten epischen Dichtung, in seinem „Thaddäus oder der letzte Sajasd in Litthauen“ (Pan Tadeusz 1834, deutsch von Spazier) sein Land und Volk in Zuständen vor, welche der neueren Zeit angehören. Der historische Rahmen dieser „Schlachschitz-Geschichte“ in 12 Büchern ist nämlich das Jahr 1812, welches durch Napoleons Feldzug nach Russland die polnische Nation ihre Wiederherstellung hoffen ließ, und die Fabel dreht sich um einen Sajasd, einen jener vielen Mißbräuche, woran Polens Eintracht sich zersplitterte, seine Kraft sich verblutete. Der epische Faden, welcher sich durch das Gedicht zieht, ist nur ein dünner, aber es schließen an denselben nationale Schilderungen und Erinnerungen, lithauische Scenen in Haus und Wald, idyllische Landschaftgemälde und komische Genrebilder wie eine reiche Perlenschnur an. Unter den Naturschildereien ist die Beschreibung der grauenvollen Waldeinsamkeit (Matecznik) der lithauischen Urwälder besonders hervorzuheben (Buch 4). Der Held und die Heldin der Dichtung, Thaddäus und die anmuthige Sofia, halten sich mehr in dem Hintergrund und sind gleichsam nur da, um die erotische Seite dieses slavischen Romans höchsten Stils zu repräsentiren; desto bedeutender und großartiger aber treten die Gestalten und Charaktere des Sendzia (Richters), des Juden Jankiel und des Bernhardiners Robak, zweier glühender Patrioten, sowie der drei Schlachtschitz Gervasy, Protasy und Matschek hervor. Die komische Saite schlägt der Dichter an in der Episode von Domeyko und Doweyko, dann in der Schilderung des Erben der gräflichen Familie Hereschko, welcher mit seinen sentimentalen und romantischen Gefühlen als eine gar ergötzliche Figur in diese sarmatischen Scenen tritt; nicht minder komisch geben sich der Rejent und der Assessor mit ihrer belustigenden Hunderivalität und mit vollendetem Humor ist die ältliche Modedame Telimene gezeichnet, welche ihre Netze nach dem jungen Thaddäus auswirft, zuletzt aber mit dem romantikisirenden Grafen und zu allerletzt mit dem Rejent sich begnügt. Der Knoten der Fabel schürzt sich dadurch, daß Gervasy seinen Herrn, den Grafen, gegen den Sendzia Sopliza, welcher viele Güter der Familie Hereschko im Besitze hat, zu einem Sajasd (bewaffnete Exekution) beredet, was sich der Graf endlich gefallen lässt, nicht aus Eigennutz, sondern weil die Sache romantisch zu werden verspricht. Gervasy führt wirklich den Sajasd gegen das Herrenhaus Sopliz, allein die Exekutirung wird durch herbeigekommenes russisches

Militär verhindert, und nun vereinigen sich die beiden polnischen Parteien gegen die Moskowiter, schlagen dieselben, und da inzwischen der polnische General Dombrowski mit der Vorhut der französischen Armee in der Gegend angelangt ist, so endigt der Sajasd mit einer doppelten Verlobung, die sich zu einem patriotischen Fest steigert voll erhebender Hoffnung auf die Wiedergeburt Polens. Pan Thaddäus ist Mickiewicz's innerlich und äußerlich vollendetstes Werk, das die Perle der slavischen Literatur und zugleich eine der besten epischen Dichtungen der modern-europäischen genannt werden darf. Später hat der Dichter kein größeres Gedicht mehr geliefert, sondern sich in historische Studien über das Slaventhum vertieft. Eine Frucht derselben sind seine am Collège de France 1840—44 gehaltenen „Vorlesungen über slavische Literatur und Zustände" (deutsch von Siegfried); allein so reich dieselben, besonders in den zwei ersten Bänden, an schönen Einzelnheiten sind, so beklagenswerth ist die Verirrung und Verwirrung, welche sich in den zwei letzten kundgibt, wo Mickiewicz von der fixen Idee des Panslavismus und Messianismus (eines von dem bekannten polnischen Schwärmer Towianski erfundenen Begriffs) besessen erscheint.

Ebenbürtig steht neben Mickiewicz oder vielmehr ihm gegenüber Julius Slowacki (1809—49). Denn er ist zwar nicht weniger polnischer Patriot als jener, allein er hat sich aus der religiösen Befangenheit, in welcher Mickiewicz sein Lebenlang verblieb, vollständig herausgehoben. Der Genius von Mickiewicz war wesentlich ein patriotisch-romantischer, der Genius von Slowacki wesentlich ein modern-freier. Dieser Dichter hat, wenigstens in seiner besten Zeit, wie keiner seiner Landsleute das kirchliche Joch einer jesuitisch-mystischen Erziehung vollständig vom Nacken geschüttelt. Seine Begabung war eine sehr reiche, seine Thätigkeit eine vielseitige. Als Dramatiker („Maria Stuart" — „Balladyna" — „Mazeppa" — u. a.), als Epiker (Zmija" — „Jan Biliecki" (deutsch von Nitschman) — „Mnich" — „Lambro" — „Waclaw" — „Benjowski" — u. a.) und als Lyriker stellt er sich in die erste Reihe; doch war sein höchstes Wollen und Vollbringen lyrischer Natur. Das offenbarte sich noch einmal sehr schön und bedeutend in seiner letzten Dichtung (»Król-Duch«), welches in schwungvollen Stanzen die Geschichte des slavischen Geistes vorführt und in der Anlage und Ausführung manche Aehnlichkeit mit Shelley's »Revolte of Islam« aufzeigt.

Zu der lithauischen Dichterschule gesellte sich, von demselben nationalromantischen Streben beseelt, die ukrainische, so genannt, weil sie in ihren Schöpfungen vorzüglich die Natur und Geschichte des poetischen Kosakenlandes (Ukraine) zu ihrem Vorwurf nimmt. In der Vorderreihe der ukrainischen Dichter stand Josef Bohdan Zalesski (geb. 1802), dessen Romanzen (»Dumy«) schon in den Mund des Volkes übergegangen und dessen großes

Gedicht „Der Geiſt der Steppe“ (Duch od stepu) in den Eingangszeilen [1]) verſpricht, was es gibt, nämlich eine ergreifende Widerſpiegelung der weltgeſchichtlichen Geſchicke der Slaven. Zaleſki's erzählendes Gedicht „Die heilige Familie“ (deutſch von Zipper) dürfte als die erquicklichſte Schöpfung des ſpecifiſch-chriſtlichen Geiſtes der polniſchen Dichtung zu bezeichnen ſein. Energiſcher als Zaleſki ſtellen das ukrainiſche Leben in ihren Dichtungen dar A. Malczeſki (geſt. 1826) und S. Goſczynſki (geſt. 1876). Der erſtere hat in ſeiner poetiſchen Erzählung „Maria“ (deutſch von Vogel, von Zipper und von Nitſchmann) eine volhyniſche Sage auf den Boden der Ukraine verpflanzt und ſchildert meiſterhaft das wilde Schlachtgetümmel, welches ſo oft über jene Steppen brauſ'te. Seine Dichtung wurde die populärſte der neueren polniſchen Literatur und zwar wohl deſſhalb, weil die Heldin derſelben das wahre Ideal einer Polin iſt. Vom Goſzczynſki iſt beſonders die poetiſche Erzählung „Das Schloß zu Kaniow“ (Zamek Kaniowski) berühmt, welche den letzten Kampf der Koſaken mit den Polen beſchreibt und das Koſakenleben mit größter Treue malt. Ferner werden zur ukrainiſchen Schule gezählt der Liederdichter Th. Padura (ſt. 1871) und M. Grabowſki (ſt. 1863), welcher jedoch als Kritiker mehr denn als Dichter geleiſtet und zuſammen mit dem Aeſthetiker M. Mochnacki für die Anerkennung und Geltendmachung der Romantik in Polen das Meiſte gethan hat. M. Czaykowſki wählte zu ſeinen hiſtoriſchen Gemälden aus dem Leben der Koſaken und Donauſlaven („Koſakenſagen“, „Wernyhora“, „Der Koſakenhetman“, „Kirdſchali“, „Czarniecki“) die Proſa. Seine Darſtellung iſt feurig und originell und hat auch in Deutſchland Anerkennung gefunden. Die Mitglieder der ukrainiſchen Schule gehörten meiſtens, wie ja auch

---

[1]) „Mich auch hat die Mutter Ukraine,
Mich auch hat ſie, ihren Sohn,
Eingewindelt ins Lied am Buſen,
Die Zauberin im Zwielicht; denn ſie fühlte
Mein ätheriſches Adlerleben
In der Zukunft fernen Geſchlechtern
Und rief entzückt der Steppennymphe zu:
Nymphe, pflege du mein Kindlein!
Tränke mit dem Saft der Steppenblumen,
Mit dem Marke des Koſakenliedes
Seinen ſchwachen Leib zum hohen Fluge!
Die Jahrhunderte meines ſchönen Ruhmes
Gib ihm hin zu Traumesbildern!
Rein in Gold und Himmelsbläue mögen
Auferblühen rings wie Regenbogen
Alle Sagen meines Volkes.“

Mickiewicz und der bitter satirische Fabulist A. Gorecki, der polnischen Emigration an, welche in der Fremde eine umfangreiche Literatur geschaffen.

Aus dem Boden und aus der Zeitstimmung, in welchem und in welcher die lithauische und die ukrainische Dichterschule, also die polnische Romantik mit ihren verschiedenen Auszweigungen wurzelte, sind auch zwei Dichter erstanden, die zweifelsohne genannt werden, so lang es eine polnische Sprache geben wird, Garczynski und Krasinski. Stefan Garczynski ist, nachdem er den großen Revolutionskrieg seiner Landsleute gegen die Russen mitgemacht und manches zornlodernde Kriegslied gesungen hatte, ausgewandert und 1833 jung in Avignon gestorben. In seinem philosophischen Epos „Waclaws Thaten" hat sich sein Genius ein bleibendes Denkmal geschaffen. Der Held des Gedichtes, Waclaw, erinnert in der Anlage seines Charakters an Göthe's Faust und in seiner äußeren Erscheinung an Byrons Lara; allein er unterscheidet sich von diesen poetischen Typen durch seine Unbeflecktheit. Er lebt in finsterer Zurückgezogenheit auf dem Lande, angeekelt von den Genüssen der Gesellschaft, in zerwühlendes Sinnen über die Räthsel des Lebens versenkt, welche ihm die Bekanntschaft mit den alten und neuen Philosophemen nicht zu lösen vermochte. Er ist verbittert, zerrissen, unglücklich. Da dringt eines Abends, am Osterfeiertage, der Lärm der Dörfler in sein Schloß, welche zu Gesang und Tanz in die Schenke ziehen. Er folgt ihnen, er weiß selbst nicht warum. Er belauscht ihr Vergnügen, erst zornig, dann neidisch über dieses einfache Glück. Die Musikanten lassen vaterländische Melodieen ertönen, den Kosciuszko-Marsch, das Dombrowski-Lied. Die Greise lauschen den geliebten Klängen mit thränenden Augen, die Jünglinge und Mädchen stimmen erst leise, dann in vollem Chor die theuren Lieder an. Und diese Musik zerschlägt mit einem Zauberschlag die Eisrinde um Waclaws Herz: —

„Er fühlte ein Vaterland, er gedachte, daß er ein Pole sei!
So weckt ein Wort, zu günstiger Zeit gesprochen,
Wie des Erzengels Posaunenschall die Menschen wieder auf.
Ach, Vaterland! rief Waclaw — o Dank euch! viel
Dank für das Zeichen eines neuen Lebens! So lange diese Hand nicht erstarrt,
Soll diese Hand ihm gehören — so lange der Gedanke nicht erstirbt,
Soll er ihm geweiht sein! Das Tagen des neuen Lichtes
Hat sich blicken lassen! Gott ist in neuer Gestalt erschienen!
Nicht in Büchern ist er zu finden! Er wohnt in den Herzen der Brüder
Wie in seiner Kirche, wie in der Bundeslade.
Der heimatliche Himmel ist das Gewölbe seiner Heiligthümer,
Der heimatliche Boden der Grundbau seines Tempels.
Im Herzen ist sein Thron — in der Brust habe ich die Stimme des Engels
Vernommen, habe sie gefühlt — ich verstehe dich, o Gott!
Du verlangst Opfer — meinen Geist will ich zum Opfer geben,

Mein jetziges und zukünftiges Leben. Ich will wie das Volk
In der Wüste hungern, wenn nur damit dem Vaterlande
Geholfen werden kann. Jeder Gedanke soll fromm sein wie eine Hymne,
Meine Zunge soll den Lippen Worte deines ewigen Lobes reichen,
In Gebeten will ich die Nächte durchweinen, die Tage in Qualen zubringen,
Nur möge mein Land befreit, gerettet sein die Menschheit!"

Gewiß, dies ist eine der schönsten Situationen, welche die moderne Poesie geschaffen hat. Die Faust-Manfredsage findet hier eine Lösung im Patriotismus, welcher Waclaw zugleich den verlorenen religiösen Glauben wiedergibt. Dadurch ist Garczynski wesentlich nationaler Dichter. Der Verfasser der „Ungöttlichen Komödie" (Nieboska komedya, deutsch von Batornicki), Sigismund Krasinski (1812—59), ist dagegen wesentlich socialer Poet. Diese in Prosa geschriebene Dichtung beginnt mit einer prachtvollen Apostrophe an die Poesie: „Sterne umgeben dein Haupt, unter deinen Füßen toben die Stürme der See, auf den Meereswellen treibt ein Himmelsbogen vor dir her und vertheilt die Nebel. Was du gewahrest, ist dein; Gestade, Städte und Menschen gehören dir; der Himmel ist dein: deinem Ruhme scheint nichts zu gleichen. Du singest fremden Ohren unbegreifliche Wonnen, windest die Herzen zusammen und lösest sie gleich einem Kranze auf, ein Spielwerk deiner Finger. Du erpressest Thränen, trocknest sie mit einem Lächeln und bannest auf's neue das Lächeln von den Lippen für einen Augenblick, zuweilen für ewig;" u. s. f. Krasinski's Ungöttliche Komödie ist ein phantastisches Drama, insofern nicht nur der Schauplatz und die Personen, sondern auch die Zeit, in welcher es spielt, eine noch nicht vorhandene, aber von Millionen gepresster Herzen sehnlichst gehoffte Zeit, vom Dichter geschaffen sind; es ist aber auch ein prophetisches, indem es die Zukunft mit einer Wahrheit antecipirt, daß jeder beim Lesen sagen muß: So kann es kommen. Der mit glühender Phantasie durchgeführte Inhalt ist der Entscheidungskampf der neuen Gesellschaft mit der alten. Diese vertritt der Graf Heinrich, jene Pankraz. Aber der polnische Dichter will sich, getreu dem christlichen Charakter der polnischen Literatur, von dem Christenthum nicht lossagen und sein Drama schließt daher mit den Worten: »Galilaee vicisti!« Krasinski's zweites Werk „Iridion" (deutsch von Polono-Germanus), ebenfalls in Prosa und in dramatischer Form geschrieben, ist in ästhetischer Beziehung eine noch großartigere Komposition als sein erstes. Es stellt wiederum den erbitterten Kampf einer alten und neuen Gesellschaft dar, den Kampf der christlichen Weltanschauung gegen die römische Staatsidee. Die Handlung spielt in der verderbtesten Zeit des fallenden Roms, in der Zeit Elagabals. Der Grundgedanke dieser glutvollen Dichtung ist die Idee der Rache, die sich in der Weltgeschichte als Weltgericht darstellt, und in Iridion verkörpert sich ein Princip, wie es in bewegten Jahrhun-

derten ſtets wieder erſcheint; er iſt, was Fauſt in der Welt der Gedanken, für die Welt der äußeren Erſcheinung. Sein ungeheures Streben miſſlingt und das Drama ſchließt, wie die Ungöttliche Komödie, mit einer ungelöſten Diſſonanz. Denn der Dichter beſcheidet ſich, am Schluſſe den räthſelhaften Maſiniſſa zu dem über den Sieg des Kreuzes, welcher Rom von neuem die Weltherrſchaft ſichert, verzweifelnden Iridion ſagen zu laſſen: „Verzweifle nicht, denn es kommt die Zeit, wo des Kreuzes Schatten den Völkern vor neuer Sonne weicht. Dann ſtreckt es vergeblich die Arme aus, um die Scheidenden noch einmal an die Bruſt zu ziehen. Nach einander erheben ſie ſich und ſprechen: Wir wollen keine Knechte mehr ſein!“

Die Entwickelung der Nationalliteratur Polens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts darf als eine erfreuliche bezeichnet werden. Wie in wiſſenſchaftlicher Hinſicht, ſo zeigt ſich auch in dichteriſcher ein ernſtes Streben und ein ſichtbares Vorſchreiten der Polen, welche entſchieden angefangen haben, an der Wiedergeburt ihres Landes von innen heraus zu arbeiten. Zwar nicht alle Gebiete nationalliterariſcher Hervorbringung ſind mit gleichem Erfolg angebaut worden, aber die meiſten doch mit Ehren. Im Fache der poetiſchen Erzählung haben als glückliche Nacheiferer von Mickiewicz und Malczeſki ſich hervorgethan G. Zielinſki („Die Steppen“ — „Der Kirgis“, deutſch von Bahn), W. Syrokomla (L. Kondratowicz, 1823—62) und V. Pol (1807—72, „Mohort“, deutſch von Bratranek), — „Winicki“ und das berühmte lyriſch-didaktiſche „Lied von unſerem Lande“, deutſch von Kurtzmann), als Lyriker Th. Lenartowicz (geb. 1822, „Koſciuſzko“ — „Die Entzückung“ — „Der Gladiator“) und C. Ujejſki (geb. 1823, „Klagen Jeremia's“ — „Bibliſche Melodieen“), als vorzüglicher Luſtſpieldichter A. Fredro (1799—1876), welchen ſeine Landsleute mit Stolz den polniſchen Molière zu nennen pflegen, als Verfaſſer hiſtoriſcher Romane H. Rzewuſki („Der Fürſt Mein Liebchen“ u. a.), als Dichter von vortrefflichen Sittendramen J. Korzeniowſki (1797—1863), zugleich einer der beſten Erzähler ſeines Landes („Unſere Schlachta“, deutſch von Löbenſtein, u. a.), als Eſſayiſt, Aeſthetiker und Ueberſetzungskünſtler L. Siemienſki (1809—77, „Abende unter der Linde“ — Homers Odyſſee). Eine Höhe nationaler Geltung, wie ſie ſeit Mickiewicz kein polniſcher Dichter mehr innegehabt, erreichte Joſef Ignaz Kraſzewſki (geb. 1812), welchem fruchtbarſten aller polniſchen Autoren die enthuſiaſtiſche Dankbarkeit ſeiner Landsleute am 3. und 4. Oktober von 1879 ein Jubelfeſt ſeiner fünfzigjährigen Schriftſtellerthätigkeit bereitete, wie die Literaturgeſchichte nur wenige zu verzeichnen hat. Die Leichtigkeit, Fülle und Vielſeitigkeit von Kraſzewſki's Hervorbringung iſt geradezu phänomenal. Die Reihenfolge ſeiner dichteriſchen Werke (lyriſche, epiſche, dramatiſche Dichtungen, Novellen und Romane), ſeiner geſchichtlichen, äſthetiſchen, archäologiſchen, kunſthiſtoriſchen, ſprachwiſ-

ſenſchaftlichen Schriften und Aufſätze iſt kaum überſehbar [1]). Den höchſten Preis der Kunſt hat er nirgends gewonnen, auch in ſeinem ſogenannten polniſchen Fauſt („Meiſter Twardowſki", deutſch von Max) nicht; aber der polniſche Scott darf er mit Fug heißen um ſeiner Romane willen — zu den beſten gehören „Oſtap Bondurczuk", „Der Spion", „Jermola der Töpfer", „Dichter und Welt", „Morituri", „Reſurrecturi", „Gold und Koth") — und in der geſammten modernen Literatur finden ſich nur wenige Beiſpiele, daß ein Schriftſteller ſo geſund, ſo kräftig, ſo bildend und ſo heilſam auf ein Volk gewirkt hat, wie Kraſzewſki auf das ſeinige wirkte [2]). Er iſt der Tröſter, Lehrer und Ermuthiger Polens geweſen.

Auf die Anfänge der polniſchen Hiſtorik in der Form der Chronikſchreiberei iſt ſchon oben hingewieſen worden. Die Beſchäftigung mit der vaterländiſchen Geſchichte gehörte mit zum polniſchen Patriotismus und dieſe Beſchäftigung nahm mit dem 18. Jahrhundert an Eifer, Umfang und Tüchtigkeit zu, insbeſondere im Fache der hiſtoriſchen Denkwürdigkeiten, von jeher ein wohlverſorgtes der Geſchichteſchreibung Polens. Die Memoiren von Kitowicz, Wybicki, Kilinſki und dem General Kopec, dem Waffen-

---

[1]) Ein chronologiſches Verzeichniß der ſämmtlichen Schriften gibt S. von Bohdanowisz: J. J. Kraſzewſki in ſeinem Wirken und ſeinen Werken (1879). S. 137 fg.

[2]) Er hat in ſeiner am 4. Oktober von 1879 zu Krakau gehaltenen „Dankrede" dieſe ſeine Wirkſamkeit ebenſo treffend als beſcheiden gekennzeichnet mittels der Worte: „Beſeelt von dem Glauben daß, obgleich unſer ſtaatliches Weſen aufgehört, wir doch als Volk durch unabläſſige ruhige Arbeit unſer Leben erhalten können und müſſen, habe ich getrachtet, dieſen Glauben auf andere zu übertragen und ihn in anderen zu feſtigen durch meine Thätigkeit. Mein Wirkungskreis war beſcheiden; ich bin nicht über meine Kräfte hinausgegangen; ich habe mich auf diejenigen Mittel beſchränkt, die mir zu Gebote ſtanden. Eines meiner Hauptmittel war die Erzählung (powiesc — ſo nennt ſich im Polniſchen beſcheiden der Roman), die im Oſten ſchon an der Wiege der Menſchheit geſtanden; die Erzählung, dieſer Proletarier in der Literatur, welcher den Boden urbar macht und bearbeitet, um andere zu nähren. In derſelben kann man der Geſellſchaft alle Aufgaben, die ſie zu löſen hat, gedanken- und ideenvoll vorzeichnen. Jede meiner Erzählungen nahm entweder die Gegenwart am Puls oder ſie knüpfte die zerriſſenen Maſchen unſerer Tradition wieder zuſammen. Man hat die Erzählung miſſbraucht; richtig behandelt, bietet ſie dem Leſer die aſſimilirbarſte Nahrung, ſie wird zur Propädeutik des Denkens und des geiſtigen Lebens. So habe ich ein Halbjahrhundert lang das tägliche Schwarzbrot gebacken. Vielleicht hat man darin Kleie gefunden, niemals aber war es ſpeckig. Ja, ſo iſt es! Nie habe ich Zwiſtigkeiten gefördert, nie Lebende oder Gräber mit Steinen beworfen. Ich habe getrachtet meinen Worten Liebe einzuflößen, und wegen dieſer Liebe, die man wohl herausgefühlt hat, hat man mir das Bittere meiner Worte verziehen. Ich habe nach Kräften zur Einigkeit, Duldſamkeit, Harmonie der Herzen und Gemüther gemahnt." — Alle beſſeren Erzählungen Kraſzewſki's ſind ins Deutſche übertragen. Bei dieſer Gelegenheit ſei gerade noch daran erinnert, daß H. Nitſchmann eine reiche Auswahl von ihm gut verdeutſchter polniſcher Dichtungen veröffentlicht hat: — „Der polniſche Parnaß", 1862; „Iris, Dichterſtimmen aus Polen", 1880.

gefährten Kosciuszko's, beleuchten in willkommenster Weise die innere Geschichte ihres Vaterlandes zur angedeuteten Zeit. Die Reihe der modernen Historiker Polens beginnt mit Adam Naruszewicz (1733—96), der in seiner »Historya narodu polskiego«, welche bis zum Erlöschen der Piastendynastie herabreicht, der polnischen Nationalgeschichte zuerst eine kritisch-historisch gesicherte Grundlage gab. Unter seinen nächsten Nachfolgern that sich der scharf- und freisinnige Hugo Kollontaj hervor, der erste Kulturhistoriker seines Landes. Der bedeutendste historische Forscher Polens, Joachim Lelewel, wurde 1786 zu Warschau geboren und ist 1861 in Paris gestorben. Dieser Ehrenmann von wahrhaft antikem Charakter war es, welcher mit Bewußtsein und Befähigung die kritisch-analytische Methode in die polnische Historiographie einführte und dadurch der eigentliche Begründer der Geschichtewissenschaft in Polen geworden ist. Seine gelehrten Arbeiten über die Geschichte seines Vaterlandes sind in einer 20 Bände starken Gesammtausgabe unter dem Titel „Polen, seine Geschichte und Geschäfte" erschienen (1855—66) und dieser Sammlung wurde auch seine gemeinfaßliche „Polnische Geschichte" einverleibt, welche er 1829—36 herausgegeben hatte. Würdig beschritten die von Lelewel eröffnete Bahn sodann Andreas Moraczewski (1802—1855), A. Bielowski (st. 1877, der Begründer der »Monumenta Poloniae historica«), Theodor Morawski (st. 1879) und Karl Szajnocha (geb. 1818) als Erforscher und Darsteller der Vaterlandsgeschichte; der letztere mit Erfolg bestrebt, mittels künstlerisch-stilistischer Rundung seiner Schriften die Lehren der Geschichte allen Empfänglichen nahezubringen. Als nationaler Rechts- und Literaturhistoriker hat sich Alexander Maciejowski (geb. 1792) einen wohlbegründeten Ruf erworben, einen noch größeren M. Wiszniewski (1794—1865, »Historya literatury polskiej«), und mit einer „Allgemeinen Literaturgeschichte (Historya literatury powszechéj) ist F. H. Lewestam hervorgetreten (1863).

4.

Rußland.

„Die russische Literatur ist kein inländisches, sondern ein exotisches, aus dem Auslande herübergepflanztes Gewächs." Dieser Satz, womit Jordan seine Darstellung der russischen Literaturgeschichte beginnt, ist eine Wahrheit und weis't zugleich darauf hin, daß die literarische Thätigkeit Rußlands erst mit der Zeit beginnt, wo dessen Bewohner mit dem civilisirten Westen Europa's in Verbindung traten, wo sie der brutale Revo-

lutionär, Peter der Erste, in die europäische Kultur hereinknutete. Mit dem Tode dieses Zaren, in welchem sich zuerst die bedrohliche Weltstellung des Zarenthums scharf ausprägte, endete die alte Volksdichtung Rußlands und hob die moderne Kunstdichtung an. Die Volkssprache von Peters Reich zerfiel in drei Dialekte, in den moskowitischen oder nördlichen, in den kleinrussischen oder südlichen und in den weißrussischen oder westlichen. Gegenüber der Volkssprache stand die kirchlich-slavische, in welcher die alten Bibelübersetzungen, Liturgieen und Heiligenlegenden verfasst sind und in welcher der Vater der russischen Geschichtschreibung, der Mönch Nestor (geb. um 1056), seine „Russische Chronik" schrieb (deutsch von Schlözer), die von 862 bis 1110 reicht, deren Urtext aber verloren ging, so daß sie nur sehr entstellt auf die spätere Zeit gekommen ist. Aus diesen sprachlichen Elementen setzte sich die jetzige russische Schriftsprache zusammen, jedoch mit Vorherrschen der moskowitischen Mundart, welcher Peter den Vorzug gab und welche besonders als Sprache des Heeres, dessen Kern von jeher die moskowitischen Russen bildeten, in einem durchweg militärisch organisirten Lande ein Uebergewicht über die übrigen Dialekte gewinnen mußte. Die russische Sprache ist übrigens unter allen slavischen die reichste an Wurzeln, Formen und Wendungen, dabei klangvoll und der Kraft keineswegs ermangelnd.

Der aus der Moldau stammende Fürst Kantemir (1708—1744), welcher sich in den schöngeistigen Salons von Paris literarisch gebildet hatte, eröffnete die russische Literatur mit seinen Satiren, also gerade mit einer poetischen Gattung, welche entschieden ein Erzeugniß der Civilisation und Reflexion ist. Er bahnte der französirend konventionellen Dichtkunst den Weg nach Rußland und sein Nachfolger M. W. Lomonossoff (1711—1765) war trotz vielseitiger Begabung nicht der Mann, diesen Weg zu verlassen. Er hat ihn im Gegentheil recht breit getreten. Sein großes formales Verdienst als Reformator der Sprache und als Schöpfer der russischen Metrik soll ihm nicht geschmälert werden; allein seine Fabeln, Lieder und Oden (letztere in der Manier Günthers, den er in Deutschland kennen gelernt), seine epischen und dramatischen Versuche sind „aus dem Auslande herübergepflanzte Gewächse" und im Grund eben so werthlos wie die Reimereien seines Nebenbuhlers Trediakowski. Etwas mehr Wärme und selbstständige Gedanken verrathen Petroffs (geb. 1736) Oden. Die Bemühungen A. P. Sumarokoffs (geb. 1718) um das Theater mußten bei seiner sklavischen Nachahmung der französischen Tragiker unfruchtbar bleiben. Ueberhaupt fand das dramatische Element der russischen Poesie bis heutzutage noch keine rechte Entwickelung, weil ein nationales Weiterbauen auf der volksthümlichen Basis, welche die im 17. Jahrhundert aus Polen herübergekommenen Mysterienspiele gelegt hatten, gänzlich vernachlässigt worden war.

Der Name von G. R. Derſhawin (1743—1816) führt uns in die Zeit Katharina's der Zweiten, welche bei ihrem Streben nach Popularität die einheimiſche Literatur öffentlich begünſtigte, während ſie ſich mit ihren franzöſirten Hofleuten heimlich darüber luſtig machte. Derſhawin war ihr Hofdichter, d. i. die Zarin erlaubte ihm allerhuldreichſt, ſie unter dem Namen Feliza zu verherrlichen, wofür ſie ihm eine goldene Doſe ſchenkte und Aemter verlieh. Am berühmteſten iſt er als Odendichter und ſeine berühmteſte Ode die „An Gott" (deutſch von Borg, von Rotter und von Bodenſtedt), welche ganz in der Manier Jean Baptiſte Rouſſeau's ſich abwindet und ein innerlich durchaus kaltes Stück Rhetorik darſtellt. Aber er hat eine bedeutende Seite, eine nationalruſſiſche, und dieſe tritt in ſeinen Sieges- und Triumphoden an Suwarow und andern ruſſiſche Generalen hervor. Die Idee des Zarenthums lebte da in Derſhawin und machte ihn zum Poeten. „Oh, du mit dem Blitze vergleichbares Volk," ruft er in einem dieſer Gedichte den Ruſſen zu, „du verſtehſt den Tod und die Mühen zu verachten. Nur dem Einen, dem Zaren, unterworfen, wirſt du mit ihm allein durch die Waffen den Glauben zu verbreiten vermögen. Großes Volk, dein Gott mir dir! Wozu ſind die Traktate? Oh, Ruſſland, mache nur einen Schritt vorwärts und die ganze Welt iſt dein!" War Derſhawin ein wahrer Prophet? Gewiß iſt, daß Ruſſland, ſeit er ihm dieſe Worte zugerufen, ſchon mehr als einen Schritt vorwärts gemacht hat. Derſhawins Freund W. W. Kapniſt (1756—1823), ermattete bald, wenn er jenem im kühnen Odenfluge folgen wollte; aber es lebte etwas von dem revolutionären Geiſte des 18. Jahrhunderts in ihm, wie ſeine Ode „Die Knechtſchaft" beweiſ't. Außerdem hat er ein Luſtſpiel in Alexandrinern geſchrieben, betitelt „Die Chikanen", welches die ruſſiſche Juſtiz geißelt und mit Wiſin's (geb. 1745) „Mutterſöhnchen" (Nedorosl) und A. Gribojedoff's (ermordet 1829) „Wehe dem Geſcheiden!" oder „Kummer aus Geiſt" (Gore ot umà) von den Ruſſen zu ihren beſten Komödieen gezählt wird. Der Periode Katharina's der Zweiten gehören noch H. F. Bogdanowicz (geſt. 1803) und J. A. Neledinſki-Meletzky (geb. 1751) an. Jener verdarb in ſeinem komiſchen Heldengedicht „Duſchenka" einen hübſchen einheimiſchen Märchenſtoff durch die Einmiſchung gallicirender Mythologie, dieſer hat einige zarte und gefühlvolle Lieder gedichtet.

In N. M. Karamſin (1765—1826) erhielt Ruſſland zum erſtenmal einen tüchtigen Geſchichtſchreiber, der ſich nach den großen Hiſtorikern des 18. Jahrhunderts gebildet und in 12 Bänden „Die Geſchichte des ruſſiſchen Reichs" (deutſch von Hauenſchild und Goldhammer) nach den Quellen geſchrieben hat, d. h. bis zum Jahr 1611. Das Werk ſollte ſeinem Plane zufolge noch weitergeführt werden, d. h. bis zur Throngelangung des Hauſes Romanow; denn Karamſin, der ein noch beſſerer Hofmann als Hiſtoriker war,

hielt es nicht für gerathen, seinen Forschereifer auch auf die Romanows auszudehnen. Karamsin hat, auch ganz abgesehen von seiner Thätigkeit als Novellist, unstreitig bedeutend auf die Entwickelung der russischen Literatur eingewirkt. Sein Geschichtewerk trug dazu bei, das nationale Bewußtsein anzuregen, und bald strebte dieses auch nach literarischer Bethätigung. Nicht vielen — besonders nicht dem Nachahmer Lafontaine's in der Fabel und Erzählung, J. J. Dmitrijew (geb. 1760), der sich indessen in seinem episch-dramatischen Gedicht „Jermak" wenigstens an einem nationalen Stoffe versuchte — gelang es, russisch zu dichten, wohl aber einem, dem Fabulisten J. A. Krylow (1768—1844), dessen „Fabeln" (deutsch von Löwe) vermöge ihrer scharfen Beobachtungsgabe, volksthümlichen Laune und Gemüthlichkeit in Rußland eine unermessliche Popularität gewannen. Der Tragiker W. A. Oserоff (1770—1816) oder vielmehr seine Helden und Heldinnen sind noch ganz französisch drapirt. Jetzt trat jedoch in der Nachahmung wenigstens ein Wechsel ein. Man gab die französischen Muster auf und griff zu deutschen und englischen. Die deutsche Klassik und die englischen Neuromantik wurden maßgebend, Schiller, Scott und Byron die beliebtesten Vorbilder.

Als der Markstein dieser neuen literarischen Periode Rußlands ist W. A. Shukowski (geb. 1783) zu betrachten, der sich's angelegen sein ließ, durch treffliche Uebersetzungen von Dichtungen Schillers, Klopstocks, Herders, Bürgers u. s. f. seine Landsleute mit der deutschen Literatur in Beziehung zu setzen. [1]) Die Bearbeitung deutscher Balladen führte ihn zur selbstständigen Balladenpoesie, der er seine besten Erfolge verdankte. Auch patriotische Lieder hat er gedichtet, von denen besonders „Der Sänger im russischen Lager", welches in dem verhängnißvollen Jahre 1812 entstand, berühmt geworden. Dem Zaren und einer Menge russischer Generäle wird da jedem ein Vers oder eine Strophe geweiht und das Ganze hört sich an wie eine in rhetorische Phrasen eingewickelte Musterungsrolle. Wie Shukowski deutsche Romantik und Befreiungskriegslyrik in Rußland eingeführt hat, so K. N. Batjuschkoff (1787—1855) die melodischen italischen Formen, deren Studium seinen Gedichten einen seltenen Wohllaut verlieh. J. Kosloff (geb. 1780) führt uns wieder in eine andere Region, in die Sphäre Byrons, mit seiner poetischen Erzählung „Der Mönch" (deutsch von Tietz), deren sentimentaler Firniß die offenkundige und schwächliche Nachahmung von des englischen Dichters „Giaur" nicht verbergen kann.

Es ist bekannt, daß, nachdem schon die liberalisirenden Anläufe der ersten Regierungsjahre Alexanders I. den „westlichen Ideen", d. h. der europäischen Civilisation, in der russischen Gesellschaft einigermaßen Bahn

[1]) Vgl. „W. A. Shukowski, ein russisches Dichterleben", von C. v. Seidlitz, 1870.

gebrochen, die aus den Kriegen von 1813—15 heimgekehrten russischen Offiziere politische, sociale und literarische Anschauungen mit nach Hause brachten, welche mit dem Zarismus bald feindlich zusammenstoßen mußten. Aus dem Gegensatze des in die gebildeteren Kreise eingegangenen Liberalismus zu dem zarischen Autokratismus entwickelte sich jene pessimistische Auffassung von Menschen und Dingen, welcher ja gerade dazumal Byron einen dichterischen Ausdruck von europäischer Mächtigkeit verlieh. Kein Wunder daher, daß der Byronismus für längere Zeit der russischen Literatur seinen Stämpel aufdrückte und daß der englische Dichterlord der Fixstern wurde, an welchem die Blicke der russischen Poeten hingen. Auch der größte dichterische Genius, den Russland bisher erzeugt hat, auch Alexander Puschkin (geb. am 26. Mai 1799 zu Petersburg, gest. an einer im Duell erhaltenen Schußwunde am 10. Febr. 1837) drehte sich um diesen Fixstern, ein prächtig leuchtender und heiße Stralen werfender Trabant, aber immerhin ein Trabant, der sich gegen das Ende seiner Bahn von seinem Planeten nur emancipirte, weil ihm ein anderer, der Zar, mehr Licht spendete. Puschkin begann seine dichterische Laufbahn als Jakobiner und endigte sie als Bewunderer des Zaren Nikolaus. Eins seiner Erstlingsprodukte, seine ingrimmige Ode „An den Dolch", welche handschriftlich in Russland kursirte, wurde gleichsam das Kredo aller Mißvergnügten. Beinahe alle seine lyrischen Gedichte, wie seine Balladen aus dieser Zeit — und einige der erstern wie der letztern (z. B. „Der Engel und der Dämon" — „Der Sänger" — „Der schwarze Shawl" — „Napoleon" — „Die beiden Raben" — „Der Woiwode" — „Der Hussar") gehören mit zu dem Besten, was er gedichtet — athmen die düstere Stimmung eines jungen und glühenden Herzens, welches der ungeheure Druck des zarischen Systems zusammenquetscht und das sich in wilden Rachegesängen Luft macht oder in tobenden Orgien sich selbst und die Welt zu vergessen sucht. Aus solchen Orgien pflegen dann geniale Frivolitäten hervorzugehen, wie Puschkins „Gabrielide", in welcher die Empfängniß Mariä besungen ward. Indessen gewährten derartige Versuche dem Dichter nicht für lange Befriedigung. Er hatte, von Alexander I. als Liberaler in das Innere des Reiches verbannt, Gelegenheit, Volkssitten und Volkspoesie an der Quelle kennen zu lernen. Er vertiefte sich in die nationalen Traditionen und entnahm denselben den Stoff zu seiner ersten größeren Schöpfung, zu der in Ariosts Manier gehaltenen poetischen Erzählung „Russlan und Ludmilla", in welcher schon deutlich das Streben vortrat, die ausländische Romantik mit dem einheimisch Volksthümlichen zu verbinden. Dies hat Puschkin mit Mickiewicz gemein und es ist ihm auch kaum weniger gelungen als diesem. In Puschkins zweiter Dichtung „Der Gefangene im Kaukasus" macht sich schon der Einfluß Byrons stark fühlbar und sollte von jetzt an nimmer verschwinden. Es folgte eine dritte poetische

Erzählung, „Der Springbrunn von Baktſchiſarai", in der Krim ſpielend, ſehr zart und anmuthig ausgeführt; eine vierte, „Die Zigeuner", wild phantaſtiſch; eine fünfte, „Die Raubbrüder", nach meiner Anſicht das Nationalſte und Volksmäßigſte, was Puſchkin geſchaffen; eine ſechste, die umfangreichſte von allen, betitelt „Poltawa", in welcher ein Held Byrons, Mazeppa, in eigenthümlichen Verhältniſſen und in eigenartiger Beleuchtung vor uns tritt; dann das graziöſe „Märlein von Silvan, Harald und der Schwanenprinzeſſin". „Graf Nullin" iſt der nach Rußland verpflanzte Beppo Byrons, deſſen Don Juan unſern Dichter auch zu ſeinem Hauptwerk, einem Roman in Verſen, betitelt „Eugen Onägin" (8 Bücher), anregte. Hier entfaltete Puſchkin ſeine größte Kraft und Kunſt. Die Schilderungen des Geſellſchaftlebens und der ſocialen Typen Rußlands ſind meiſterhaft, die eingewobenen Reflexionen gedankenreich und voll ſatiriſchen Humors [1]). Das 6. Buch iſt der Kulminationspunkt des Ganzen. Das Duell zwiſchen dem jungen Poeten Wladimir und dem blaſirten Onägin, in welchem jener fällt, iſt mit unübertrefflicher Energie dargeſtellt und niemand wird ohne Wehmuth die Strophen leſen, welche Wladimir in der Nacht vor ſeinem Tode niederſchreibt. Es iſt, als ſei Puſchkin hier von einer Ahnung des eigenen tragiſchen Ausgangs erfaſſt worden. Wäre dieſer Ausgang weiter hinausgerückt worden, ſo hätte die ruſſiſche Literatur von Puſchkin noch manche Bereicherung erwarten dürfen, wie ſein großartig angelegtes dramatiſches Gedicht „Boris Gudunoff oder der Pſeudo-Dimitri" beweiſt [2]).

---

[1]) Welcher freilich mit der ruſſiſchen oder, genauer geſprochen, mit der petersburger „Geſellſchaft" nicht ſehr ſanft umſpringt. In einer von der Cenſur geſtrichenen Strophe ſeines Onägin hat Puſchkin dieſe Geſellſchaft ſo gezeichnet:

„In dieſer Welt voll Thoren, Laffen,
Verkäuflicher Gerechtigkeit,
In Uniform geſteckter Affen,
Auswürfe jeder Schlechtigkeit,
Spione, frömmelnder Koketten
Und Sklaven, ſtolz auf ihre Ketten —
In dieſer Welt der Heuchelei,
Des Lugs, des Trugs, der Kriecherei,
Verſchmitztheit, Rohheit, Alltagsleere,
Klatſchſucht, Verleumdung, Unnatur,
In dieſem Tugendgrab, wo nur
Das Laſter kommt zu Ruhm und Ehre —
In dieſem Sumpf, in welchem wir
Uns, Freunde, alle baden hier."

[2]) A. Puſchkins Dichtungen, aus dem Ruſſiſchen überſ. von R. Lippert. 2 Bde. 1840. Puſchkins poetiſche Werke, aus dem Ruſſiſchen überſ. von Fr. Bodenſtedt. 3 Bde. 1854 fg. Bekanntlich ein Ueberſetzungsmeiſterſtück, welchem Bodenſtedt ein nicht geringeres

Er war offenbar auf dem Wege zur Selbstständigkeit, als die unerbittliche Kugel ihm Halt gebot. So aber ist er aus der Nachahmung nie recht herausgekommen und ganz echtrussisch war er nur einmal, da, wo er in seinem berüchtigten und poetisch unbedeutenden Gedicht „An Russlands Verleumder", vom Geiste des Zarenthums besessen, den Völkern Europa's diesen als Schreckgespenst vorhielt. Puschkin hat auch einige Novellen geschrieben, sowie eine „Geschichte des Pugatschew'schen Aufruhrs" (deutsch von Brandeis).

Zu der durch Puschkin begründeten romantischen Schule werden insbesondere Baratinsky („Eda" — „Der Ball" — „Die Zigeunerin"), Delwig, Podolenski und der zugleich innige und feurige Lyriker Jasykoff gezählt. Einen ebenbürtigen Nachfolger oder vielmehr Mitstrebenden fand Puschkin in Michail Lermontoff (geb. 1814). Auch der Ausgang dieses Dichters war wie der Puschkins. Wie dieser im Onägin seine Todesart prophetisch vorhergeschaut hatte, so Lermontoff in seinem Roman „Der Held unserer Tage" und zwar höchst merkwürdiger Weise mit fast wörtlich zutreffender Bezeichnung der Umstände. Der Dichter fiel, kaum dreißig Jahre alt, am 27. Juli 1841 in einem Duell im Kaukasus, wohin er auf Veranlassung der racheheischenden Ode, die er an Puschkins Grab angestimmt hatte, verbannt worden war [1]). Lermontoff ist im ganzen über den Byronismus nicht hinausgekommen; er hat als Zerrissenheitspoet begonnen und

---

vorangeschickt hatte, nämlich seine Verdeutschung der poetischen Werke Lermontoffs in 2 Bänden, 1852. Dichtungen von Puschkin und Lermontoff, in deutscher Uebertragung von A. Ascharin, 1877.

[1]) „Ein schreckliches und düsteres Loos — sagt der Russe Herzen (Russl. sociale Zustände S. 136) — ist bei uns jedem bereitet, der es wagt, sein Haupt über die von dem kaiserlichen Scepter vorgezeichnete Schranke zu erheben. Die Geschichte unserer Literatur ist ein Verzeichniß von Märtyrern oder ein Register von Sträflingen. Rylejeff wurde auf Nikolaus' Befehl gehenkt. Puschkin ward in einem Alter von achtunddreißig Jahren in einem Duell getödtet. Griboiedoff ist in Teheran ermordet worden. Lermontoff fiel, dreißig Jahre alt, in einem Duell im Kaukasus. Wenewitinoff ging mit zweiunddreißig Jahren durch die Gesellschaft zu Grunde. Kolzoff wurde von seinen nächsten Verwandten zu Tode geärgert und starb dreiunddreißig Jahre alt. Belinsky kam mit fünfunddreißig Jahren in Hunger und Elend um. Polejaeff starb im Militärhospital, nachdem er gezwungen gewesen, acht Jahre im Kaukasus zu dienen. Baratinsky starb in der Verbannung, nachdem dieselbe zwölf Jahre gedauert hatte. Bestuscheff erlag, noch ganz jung, im Kaukasus, nach vorausgegangener Zwangsarbeit in Sibirien." Wenn man diese und ähnliche Auslassungen Herzens zusammenhält mit den beiden Aufsätzen des Verfassers der „Neuen Bilder aus der Petersburger Gesellschaft" (1874) über „Literatur und Literaten unter Kaiser Nikolaus" (S. 110 fg.) und über „Puschkin und Dantès" (S. 155 fg.), dann begreift man, daß ein Russe das Verhältniß der russischen Literatur zum Russenthum der nikolaitischen Zeit also kennzeichnen konnte und mochte: „Die russische Literatur ist ein Strauß von künstlichen Rosen auf einem Misthaufen."

geendigt und noch das letzte oder vorletzte Gedicht, welches er geschrieben, war eine Art Stoßseufzer über das Verhältniß von Ideal und Wirklichkeit, über die Stellung des Genius zur Gesellschaft, — allerdings ein höchst genialer Stoßseufzer [1]). Allein trotz seines Byronismus muß Lermontoff zugestanden werden, daß seine Poesie das freieste, selbstständigste und männlichste Wort, welches Rußland bislang gesprochen hat. Lermontoffs Dichten war das rastlose Ringen eines freien, einsamen und vornehmen Geistes gegen den nivellirenden Druck einer unerbittlichen Autokratie und gewiß war die Verzweifelung des sich freifühlenden Russen gegenüber dem Zarismus eine wahrere und berechtigtere als die des englischen Lords gegenüber den Zuständen *seines* Landes. Lermontoff ist bedeutend in der Lyrik und groß in der poetischen Erzählung. Seine byronisch gefärbten Dichtungen letzterer Art („Der Tscherkessenknabe", eigtl. Mtsiri, der Noviz — „Ismail Bey" — „Hadschi-Abrek" — „Der Dämon" — „Die Rentmeisterin")

---

[1]) Es ist das Gedicht „Der Prophet" gemeint (Bodenstedt's Uebers. I. 306): —

„Seit mir vom ewigen Geschick
Gegeben ward prophetisch Wesen,
Konnt' ich in jedem Menschenblick
Das Laster und die Bosheit lesen.

Durch That und Wort der Tugend dann
Wollt' ich die Welt vom Bösen reinigen,
Doch meine Nächsten huben an
Zu zürnen mir und mich zu steinigen.

Ich streute Asche auf mein Haupt,
Entfloh den Städten weit und büßte; —
Jetzt leb' ich, alles Guts beraubt,
Gleichwie ein Vogel in der Wüste.

Mir, nach des Ew'gen Rathschluß, dort
Beugt sich die Kreatur der Erde,
Die Sterne horchen meinem Wort
Mit freudestralender Gebärde.

Doch wenn ich jetzt noch dann und wann
Zur Vaterstadt die Schritte richte,
So hebt der Greis zum Kinde an
Mit selbstzufriedenem Gesichte:

„Seht, euch ein Beispiel sei der Thor!
Wie stolz er that mit seiner Kunde,
Und thöricht spiegelt' er uns vor,
Es rede Gott aus seinem Munde!

Seht seine hagere Gestalt,
Sein Antlitz, ganz entstellt vom Leiden;
Seht, Kinder, wie jetzt Jung und Alt
Ihn voll Verachtung scheun und meiden!"

ſpielen faſt alle im Kaukaſus, deſſen Natur ſie prachtvoll ſchildern. Den „Tſcherkeſſenknaben“ hat man mit Recht ein Juwel der modernen Poeſie genannt, aber höher noch ſtellte ſich, originaler erwies ſich Lermontoff in ſeinem echtnationalen, reinruſſiſchen „Lied von dem Zaren Iwan Waſſiljewitſch, ſeinem jungen Leibwächter Kiribéjewitſch und dem kühnen Kaufherrn Kalaſchnikoff“. Denn dieſes kleine Epos gibt Geiſt und Form altſlaviſcher Volkspoeſie mit unvergleichlicher Naivität und Treue wieder und zwar in der Form eines vollendeten Kunſtwerkes.

Rußland iſt aller Hemmniſſe und Hinderniſſe ungeachtet in die europäiſche Kulturbewegung eingetreten und Männer wie der vielverdiente, freilich zuletzt dennoch durch die Verhältniſſe gebeugte und gebrochene Publiciſt und Populärhiſtoriker Nikolaus Polewoi (1796—1846) haben ihre beſte Kraft daran geſetzt, ihrem Vaterland die Segnungen wahrer Bildung zu Theil werden zu laſſen, — in ganz anderer, in edlerer Weiſe als der in ſeinen ſäbelraſſelnden Spektakeldramen die Zarenvergötterung bis zum Blödſinn treibende Kukolnik oder der Polyhiſtor Bulgarin, eine Art ruſſiſcher Kotzebue [1]). Die wiſſenſchaftliche Literatur hat an Umfang und Bedeutung zugenommen. In der hiſtoriſchen Kritik haben ſich rühmlich ausgezeichnet Pogodin und Katſchenowſky, welcher letztere, wie Niebuhr mit der römiſchen Urgeſchichte gethan, die ganze ältere Geſchichte Rußlands als eine Kompoſition von Mythen betrachtete und der Chronik Neſtors, wie dem Heldengedicht von Igors Zug, ihr Alter beſtritt. Viel weniger ſkeptiſch, dagegen gutzariſch bis zum unterſten Bodenſatz der Unterthänigkeit zeigte ſich Uſtrjalow in ſeiner „Geſchichte Rußlands“. Als der gründlichſte ruſſiſche Geſchichteforſcher und als der begabteſte ruſſiſche Geſchichteſchreiber muß der leider vorzeitig (1879), d. h. vor Beendigung ſeines rieſigen Werkes geſtorbene moskauer Profeſſor S. Sſolowjeff anerkannt werden, der Verfaſſer einer „Geſchichte des ruſſiſchen Reiches“ in 30 Bänden, welche bis zur Throngelangung Kaiſer Pauls herabreicht. Unter den ruſſiſchen Kriegshiſtorikern hat vor allen M. Bogdanowicz („Geſchichte des Feldzuges von 1812, deutſch von Baumgarten“, und „Geſchichte des Krimkrieges“) Anſpruch auf Auszeichnung. Die äſthetiſche Kritik und die Literaturhiſtorik haben begründet und ausgebildet Merſläkoff, Gretſch, Shewyreff, Makſimowicz, Alexander Herzen [2]) und der geiſtvolle Fürſt Wä-

---

[1]) Bulgarin war von Geburt ein Pole. Seine Memoiren (deutſch von Reinthal und Clemenz, 1858 fg.), geben eine anſchauliche Schilderung der Zuſtände Polens zur Zeit des Untergangs der Republik.

[2]) Herzen war ohne Frage einer der vorragendſten Publiciſten der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sein Buch „Vom anderen Ufer“ brachte die beſte Kritik der Halbrevolution von 1848; ſeine „Memoiren eines Ruſſen“ (1854) lehrten das Innere und

ſemſky, welcher ehrlich genug war, zu geſtehen: „Das ruſſiſche Volk erwartet erſt eine Literatur. Bis dahin war die Literatur alles, was ſie ſein wollte: ſie war franzöſiſch, deutſch, klaſſiſch, romantiſch, aber nie ruſſiſch. Die Verſe Lomonoſoffs, die Lyrik Derſhawins, endlich Puſchkins ſo wunderbar mannigfaltige und dem Volkscharakter ſich nähernden Werke, kurz die geſammte bisherige ruſſiſche Literatur kann der Undankbarkeit und Ungerechtigkeit gegen ihr eigenes Vaterland beſchuldigt werden, denn ſie ſtellt durchaus nicht das Leben ihres Volkes dar. Sie iſt nur der Widerhall der ſogenannten civiliſirten oder europäiſchen allgemeinen Salongeſellſchaft. Die echtruſſiſche Geſellſchaft hat den Mund noch nicht aufgethan."

Dieſer Ausſpruch dürfte indeſſen jetzt etwas einzuſchränken ſein, im Hinblick auf eine nationale Dichtung wie Lermontoffs Lied vom grauſen Zaren und im Hinblick auf die neueren Phaſen der ruſſiſchen Lyrik und Novelliſtik. Zwar hat ein durch Shakſpeare und Göthe beeinflußter jüngerer Dichterkreis, zu welchem man Wenewitinoff, Chomäkoff, Benediktoff, Timofejew und Jakubowicz zählt, weniger geleiſtet als verſprochen; dagegen aber haben der arme Alexei Kolzoff (1809—41), dann S. Alipanoff und A. J. Ul'janov Lieder geſungen, die ganz friſch und eigenthümlich aus dem ruſſiſchen Volksherzen entſprungen ſind und eine originale Lyrik eröffneten[1]). Das gleiche Lob gebührt den „Dumken" des 1814 als Leibeigener geborenen und 1861 geſtorbenen Kleinruſſen T. G. Szewczenko, welcher das Leid und den Gram der Armen und Bedrückten in er-

---

Innerſte Rußlands ſo recht heraus. Seine im Exil redigirte Zeitſchrift „Kolokol" (die Glocke) gewann für Rußland eine civiliſatoriſche Bedeutung. — Sehr bemerkenswerth ſind auch die, ebenfalls im (freiwilligen) Exil geſchriebenen »Mémoires« (1867 fg.) des Fürſten Peter Dolgorukow, weil ſich darin endlich einmal ein wiſſender Ruſſe mit voller Offenheit über die ruſſiſche Geſchichte im 18. und 19. Jahrhundert ausließ, freilich auch mit großer Bosheit.

[1]) Zur Beſtätigung deſſen betrachte man die nachſtehende kurze (durch Altmann verdeutſchte) Romanze von Ul'janov, welche den ſchönſten Aeußerungen der ſlaviſchen Volkspoeſie ebenbürtig iſt:

„Heda! wer klopft ſo ungeſtüm
An meines Hauſes Pforte?" —
„„Dein Gatte, Maſcha, iſt's, mach' auf!"" —
„Halt! gib Erkennungsworte!"
„„In deinem Hofe ſteht ein Strauch,
Der Nüſſe viel mag tragen."" —
„Ha, Schelm; fürwahr, das konnte dir
Der Nachbarn einer ſagen." —
„„In deiner Stube ſteht ein Bett
Von Ebenholz, dem braunen."" —
„Ha, Schelm! die Amme mochte dir
Wohl zu die Kunde raunen." —

greifend ſchwermüthigen Lauten ſprechen oder vielmehr weinen zu laſſen verſtand [1]). Auch in der Novelliſtik fand ein unleugbarer Vorſchritt ſtatt [2]). Ihre Hauptpfleger waren der unglückliche A. Beſtuſcheff (genannt Marlinſky, geſt. 1837), der, in die Verſchwörung von 1825 verwickelt, erſt nach Sibirien, dann als gemeiner Soldat in den Kaukaſus geſchickt wurde, deſſen ſchönes Gedicht „Woinarowſki“ Chamiſſo verdeutſchte und deſſen unter dem Titel „Kaukaſus“ geſammelte Erzählungen und Skizzen trotz der manchmal etwas ungeſchlachten Form überall einen Poeten von nicht geringer Begabung verrathen; ferner Odojewſky, Dahl, Uſchakoff, Karlhoff, Shtſchukin, Helene Hahn, Pawloff, Herzen und Nikolai Gogol-Janowſkij (1808—52). Der letztgenannte iſt der urſprünglichſte und eigenthümlichſte von allen. Man darf ihn einen wirklich nationalen Novelliſten nennen und ſeine Gemälde des Provinziallebens, insbeſondere des kleinruſſiſchen, wie er ſie in ſeinen zahlreichen größeren und kleineren Erzählungen, ganz vorzüglich aber in ſeinem leider unvollendeten Roman „Die todten Seelen“ (deutſch von Löbenſtein) entwarf, ſind mit ſo photographiſcher Treue gezeichnet, daß er dadurch der Begründer einer ſogenannten „naturaliſtiſchen“ oder „realiſtiſchen“ Dichterſchule in Rußland geworden iſt. Als Dramatiker hat Gogol die Miſſion Gribojedoffs, d. h. die dramatiſche Geißelung der ruſſiſchen Geſellſchaft, wieder aufgenommen und mittels ſeiner Komödie „Der Reviſor“ (deutſch von C. F. 1875) meiſterlich weitergeführt. Hier wird mit einer Skorpionengeißel die Korruption der ruſſiſchen Beamtenwelt gezüchtigt, ſo witzig, daß der Zar Nikolaus bei der Aufführung des Reviſors ſich vor Lachen die Seiten hielt; aber das zariſche Lachen verſcholl und die Korruption blieb, blieb dergeſtalt, daß Nikolaus bekanntlich eines Tages ſagte: „Ich und mein Sohn ſind in Rußland die einzigen Leute, welche nicht ſtehlen.“ Viel zahmer und auch weit weniger witzig als die berühmte Komödie Gogols, aber keineswegs talentlos ſind die Luſtſpiele von D. Oſtrowſky, welcher ſeine Stoffe mit Vorliebe aus den Kreiſen der ruſſiſchen Kaufleutewelt holte und als Sittenmaler aufrichtige Anerkennung verdiente und fand. Im Drama höheren Stils verſuchte ſich A. Tolſtoi und ſein „Boris Godunoff“ iſt den gelungeneren hiſtoriſchen

„„An deinem Buſen iſt ein Mal,
Inmitten beider Brüſte!““
„Oh, auf die Thür! tritt ein, Iwan
Sei der von mir Geküßte!“

[1]) Vgl. „Taras Grigoriewicz Szewczenko, ein kleinruſſiſcher Dichter“, von J. G. Obriſt, 1870; ſowie Pypin und Spaſowitſch a. a. O. I, 480 fg.

[2]) Varnhagen, Seebach, Löbenſtein, Lippert und Wolffſohn haben eine beträchtliche Anzahl ruſſiſcher Novellen verdeutſcht.

Stücken beizuzählen, deren die ruſſiſche Literatur nicht eben viele aufzuweiſen hat.

Die zariſche Autokratie, wie Nikolaus ſie verſtand und übte, brach ſchließlich an ihrer Hohlheit, Ueberſpannung und Ueberhebung zuſammen. Die Eisdecke, welche der Zar über Rußland hingebreitet hatte, barſt, als er ſelber in der Gruft der Peter-Paulsfeſtung verſchwunden war. Der Krimkrieg, die Throngelangung Alexanders II., die Aufhebung der bäuerlichen Leibeigenſchaft, die Reformen im Verwaltungs- und Gerichtsweſen, die Lockerung der Preſſefeſſeln, das alles brachte in Rußland eine Bewegung zuwege, welche den Zarismus in ſeinen Fundamenten zu erſchüttern drohte. Wenn die literariſche Oppoſition, welche in den 40ger Jahren an der Univerſität Moſkau ihren Mittelpunkt und in dem genialen Kritiker Belinſky, dem Adepten Schellings und Hegels, ihren einflußreichſten Pfadfinder und Wegweiſer gehabt, noch in den Regionen philoſophiſcher Theorieen und äſthetiſcher Probleme ſich bewegt hatte und nur mittels der Thätigkeit von einzelnen ihrer Mitglieder, namentlich der von A. Herzen, vom theoretiſchen auf das praktiſche, d. h. auf das politiſche und ſociale Gebiet hinübergetreten war, ſo wurde jetzt offenbar, daß inzwiſchen ein Geſchlecht herangewachſen, welches vom literariſchen und politiſchen Liberalismus zum wiſſenſchaftlichen und ſocialen Radikalismus vorſchritt und alles in Rußland Beſtehende, Staat, Kirche und Geſellſchaft, in Frage ſtellte, verneinte und befehdete. Dieſem „Nihilismus" — einem natürlichen Sohn des nikolaiſchen Zarismus — zur Seite ging der von den Akſakow und Katkow in Moſkau gepredigte, ruſſiſch-mongoliſche, eroberungslüſterne und verſchlingungsgierige Panſlavismus. Allerdings ſchienen ſich dieſe beiden Iſmen zu widerſprechen; allein daß ſie ſich unter Umſtänden mitſammen zu verſtändigen wußten, hatte ſchon einer der Hauptpropheten des Nihilismus, M. Bakunin, dadurch bewieſen, daß er ſich bei Gelegenheit als panſlaviſtiſcher Chauviniſt aufſpielte. Neben der panſlaviſtiſchen und der nihiliſtiſchen Strömung, welche letztere unmittelbar nach dem ruſſiſch-türkiſchen Krieg von 1877—78 — einer Machenſchaft des Panſlavismus — in wahrhaft erſchreckender Weiſe hervortrat, die wildeſten revolutionären Mittel gebrauchend, ſuchte ſich eine dritte geltend zu machen, die gemäßigt-liberale, welche Partei, ſo ziemlich alle wirklich gebildeten Ruſſen umfaſſend, für Rußland die Erſetzung der zariſchen Autokratie durch ein verfaſſungsmäßiges Regiment, die Einführung des Konſtitutionalismus und Parlamentarismus forderte. Selbſtverſtändlich vermochte dieſe Partei, weil ſie die verſtändigere, gegenüber der nihiliſtiſchen und der panſlaviſtiſchen, als den Parteien der Unvernunft und Gewaltſamkeit, zu keiner rechten Bedeutung zu gelangen, wenigſtens nicht in der ſogenannten „öffentlichen Meinung", die natürlich lieber den Fieberphantaſieen des panſlaviſtiſchen Größenwahns, welcher

von einer Weltherrschaft der Slaven faselte, oder den nihilistischen Haschischrauschträumen von der über Nacht zu bewerkstelligenden Umwandelung des zarischen Russlands in eine Socialdemokratie zustimmte.

Die angedeuteten politischen und socialen Anschauungen und Tendenzen, vom zahmsten Liberalismus bis zum wildesten Kommunismus, haben in der russischen Literatur der 50ger, 60ger und 70ger Jahre des 19. Jahrhunderts in verschiedenen Formen, vorzugsweise jedoch in den Formen der Novelle und des Romans ihre Ausprägung gefunden. Die ästhetische Doktrin ging von extrem-realistischen Grundsätzen aus, um vom politischen Radikalismus zum socialen Nihilismus vorzustürzen. So vertrat sie mit nicht gemeinem Talent N. Tschernyschefsky, welcher 1855 seine berühmte Abhandlung „Aesthetische Beziehungen der Kunst zur Wirklichkeit" veröffentlichte und dann mittels seines Romans „Was thun?" seine Ansichten in weiteren Kreisen zu verbreiten suchte. In der gleichen Richtung war Dobroljubow als Essayist und waren A. Pisemsky [1]), Uspensky, Pomialowsky, Dostojewsky, Sleptof und Reschetnikof als Novellisten und Romandichter thätig. Weniger vordringlich erscheint die Tendenz in den Romanen von Gregor Danilewski (geb. 1829? „Pionire des Ostens" — „In der zwölften Stunde" — „Die Falschmünzer" — „Die neunte Welle" — u. a.), welche uns in sehr anziehender Weise, obzwar mitunter viel zu redselig, mit den gesellschaftlichen Zuständen Russlands, wie dieselben seit dem Tode des Zaren Nikolaus geworden, bekannt machen. Zur historischen Romandichtung haben zurückgegriffen die beiden Tolstoi, Alexis (der Dramatiker) und Leo, dessen fünfbändiger geschichtlicher Roman „Der Krieg und der Friede" als die gehaltvollste russische Hervorbringung in dieser Gattung bezeichnet werden darf. Die französische Mysterien- und Ehebruchsromantik hat in Russland etwas verspätete, aber trotzdem vielgelesene Nachzügler gefunden in Erzählern wie Krestowsky und Stebnicky. Hoch über allen diesen steht aber ein Meister der Erzählung, wie die Weltliteratur nicht viele kennt, Iwan Turgénjew (geb. 1818 in Orel), welchen man kecklich das größte künstlerische Genie nennen mag, welches bislang aus der slavischen Rasse entsprang. Dieser Meister der Novelle, welchem sein „Tagebuch eines Jägers" (deutsch von Viebert und Boltz) zuerst einen europäischen Ruf verschaffte, umspannt mit seiner dichterischen Thätigkeit die Regierungszeit der Zaren Nikolaus und Alexander II. Aber seine drei Hauptwerke: „Väter und Söhne" — „Rauch" — „Neuland" — wurzeln in der nihilistischen Bewegung, deren Parteigänger übrigens der aufgeklärte und freisinnige Turgénjew keineswegs war. In der ersten der drei genannten

[1]) Gest. 1881. Durch seinen Roman „Tausend Seelen" (deutsch von Kayßler) hat Pisemsky sich ein bleibendes Andenken gesichert.

Erzählungen hat er in der Figur des Bazarow geradezu den Typus des Nihiliſten geſchaffen. Aus der langen Reihe ſeiner kleineren Novellen heben ſich „Fauſt“, „Mumu“ und „Der Lear der Steppe“ als Meiſterſtücke hervor. Turgénjew iſt, weil entſchieden liberal geſinnt, ebenſoſehr Tendenzdichter als freier Künſtler. Er iſt beides, weil er es verſtand, ſeine ſcharfe Kritik ruſſiſcher Zuſtände in einem Stile zu geben, welcher nationale Stoffe mit feinſter Pſychologie durchgeiſtigt und über den lebensvollen Realismus der Geſtalten- und Situationenzeichnung einen ſilbernetzartigen Schimmer von Idealismus hinbreitet. Wenn man aber die Aufgabe der Poeſie darin ſehen wollte, daß ſie Menſchenherzen tröſten, läutern und erheben ſollte, ſo müßten ſich die Anſprüche dieſes Ruſſen, ein rechter Dichter zu ſein, doch bedeutend herabſtimmen. Turgénjew tröſtet nicht, er verbittert; er erhebt nicht, er zermalmt. Die Geſammtwirkung ſeiner Werke iſt Troſtloſigkeit. Sein Dichten iſt nur ein künſtleriſch modulirter Triumphſchrei des Peſſimismus. Nach jeder Leſung einer ſeiner Schriften fragt man unwillkürlich: Wozu muß es denn eine ſo abſcheuliche Welt geben? Allein dieſe Schriften muß leſen, wer da wiſſen will, wie und warum eine Erſcheinung wie der ruſſiſche Nihilismus möglich, ja naturnothwendig geweſen. (Erzählungen von J. T., deutſch von Bodenſtedt, 1864. Ausgewählte Werke von J. T., autoriſ. deutſche Ausgabe, 1869 fg.) Am Nihilismus iſt nun auch eine bedeutende dichteriſche Kraft zu Grunde gegangen, Nikola Nekraſſow (1821—78), deſſen Erſtlinge die Hoffnung erweckt hatten, daß er ſich zu einem großen Lyriker entwickeln würde. Dieſe Hoffnung ging nicht in Erfüllung, weil Nekraſſow frühzeitig jener nihiliſtiſchen Verbitterung verfiel, welche unter anderen charakteriſtiſchen Ausſprüchen auch dieſen gethan: „Ein Stück Käſe iſt mehr werth als der ganze Puſchkin.“ In welcher Region von Anſchauungen und Empfindungen Nekraſſow lebte und webte, zeigen deutlich die folgenden Zeilen aus ſeinem Gedichte „Die Muſe“ (deutſch von St.): —

„Verſchmachtet und vergrämt von Jammer und von Pein,
Erfüllte Gram ihr Lied, das bei des Kienes Schein
In armer Hütte Raum, da ich von Müh' bezwungen,
Von Schmerzen übermannt, die Muſe mir geſungen.
Sie war Erquickung mir, da ſie ſich mir geſellt,
Der ich noch Neuling war auf dieſer Gotteswelt. —
Und wenn es dann geſchah, daß ich dem heißen Kummer
Verzweifelnd unterlag —, ſo klang im Jugendſchlummer
Mir manches wilde Lied von Sinnenweh und Luſt,
Und Wonne dann und Schmerz durchzuckten meine Bruſt.
Es tönten immerfort durch bitterſüße Thränen
Bald Liebe und bald Haß, dann wieder glühend Sehnen,
Und meine Seele lag mit Gram und Luſt im Streit;
Doch immer ging hervor als Sieger nur das Leid.

Verlor'nes Liebesglück, die Träume ſchöner Tugend
In wechſelvollem Flug durcheilten meine Jugend.
Verhalt'ne Thränen oft die Bruſt mir ſchnürten ein,
Bis ſinnenloſes Dreh'n mich löſte von der Pein.
Die Muſe ließ nicht ab, in finſt'rer Luſt zu wühlen
Und mit der Wiege mein in Raſerei zu ſpielen.
Sie ſchwur, zu kämpfen an im Uebermaß der Wuth
Wider das Unrecht, das der Menſchen höchſtes Gut, . . .
Und „Rache" war ihr Schrei — in feſſelloſem Grimme
Rief ſie als Strafgericht mit überird'ſcher Stimme
Des Himmels Blitz herbei! — Doch wie bei Krankheit ſich
Der Schmerzen Qual verzieht, ſo von der Seele wich
In göttlich wunderbar erhab'ner ſchöner Stunde
Die wilde Leidenſchaft, des Haſſes grauſe Wunde,
Und martyrgleich alsbald gebeugten Haupts ſie ſtand,
Ihr „Lebewohl" nur leis, als Flüſtern ich empfand."

Zweites Kapitel.

Ungarn.[1])

Die an Wortformen und Fügungen sehr reiche und höchst wohlklingende Sprache der Ungarn oder, wie sie selbst sich nennen, der Magyaren (Madjaren) ist schon darum ungemein merkwürdig, weil sie einsam und verwandtenlos unter den europäischen Idiomen dasteht. Sie gehört zu keiner der Sprachenfamilien unseres Erdtheils, sondern sie ist eine rein-orientalische, ein Zweig des mongolischen Sprachenstamms, und hat sich in seltener Unvermischtheit und Reinheit entwickelt. Auch macht sie „neben ihrer prächtigen Akcentkoloratur noch die wunderbare Ausnahme von allen civilisirten Sprachen, daß sie durchaus in keine Mundart, in kein Patois, keinen Jargon ausartete, vielmehr auch der geläutertste Schriftsteller sie so schreibt, der beste Schauspieler sie so deklamirt und der vollendetste Redner sie so betont, wie sie der letzte Bauer stets klar und schön ausspricht".

---

[1]) Johann Graf Mailáth: Magyarische Gedichte, übers. und mit einer Uebersicht der magyar. Poesie eingeleitet, 1825. F. Toldy: Blumenlese aus ungarischen Dichtern, mit einer einleitenden Geschichte der ungar. Poesie, 1828. Toldy: A' magyar nemzeti irodalom története (Geschichte der ungar. Nationalliteratur), 3 Bde. 1851—53. Dasselbe Werk in kürzerer Fassung unter dem Titel: A' magyar nemzeti irodalom története a' legrégibb időktől a' jelenkorig, 2 Bde. 1854—55. Toldy: A' magyar költeszet története (Geschichte der ungar. Poesie), 2 Bde. 1855, deutsch von Steinacker 1863. Toldy: Magyar költök élete (Lebensbeschreibungen ungar. Dichter), 2 Bde. 1871. „Das Ausland" (über ungar. Sprache und Literatur), 1846, Bd. 1—2. Kertbeny: Bibliographie ungarischer nationaler und internationaler Literatur, 12 Hefte, 1841—76. Hunfalvy: Literarische Berichte aus Ungarn (jährl. 1 Bd. in 4 Heften), 1877 fg. Dux: Aus Ungarn, literar- und kulturgeschichtl. Studien, 1880. Steinacker: Ungarische Lyriker von A. Kisfaludy bis auf die neueste Zeit, 1874. Kertbeny: Album hundert ungrischer Dichter in eigenen und fremden Uebersetzungen, mit biograph. und literarhistor. Erläuterungen, 3. Aufl. 1865. Von der Haide: Pannoniens Dichterheim, 1879. Erdély: Sammlung ungarischer Volkslieder (Originaltexte) 1846. Greguss: Ungar. Volkslieder, 1846. Kertbeny: Sechshundert ungrische Volkslieder, 1850. Aigner: Ungar. Volksdichtungen, übers. und eingeleitet, 1873.

Mit dieſer Selbſtſtändigkeit und Eigenthümlichkeit der Sprache hielt aber die Literatur Ungarns nicht gleichen Schritt. Erſt in neuerer und neueſter Zeit hat die ungariſche Poeſie angefangen, nach Befreiung aus den Feſſeln der Nachahmung zu ringen, und nicht ohne Erfolg. Zwar die Volkspoeſie, die ſich von altersher in Liedern und Märchen äußerte, war dem orientaliſch-feurigen Charakter der Magyaren immer treu geblieben. In ihr lebte das Ungarland mit ſeinen Haiden und Pußten, mit ſeinem nomadenhaften, an die Urſitze der Magyaren in den Steppen der Mongolei gemahnenden Hirten- und Zigeunertreiben, mit ſeinen Czikos, Juhás und Huſſaren, mit ſeinen Erinnerungen an die glorreichen Thaten, die es gegen Türken und Oeſtreicher verrichtet, und an die namenloſen Leiden, welche es in dieſen Kämpfen erduldet hatte. „Im Gebrauſe der Schlachten," ſagt Mailáth, „bei dem freudigen Lärm feſtlicher Mahle, in den Stürmen der Berathſchlagungen, in der Stille des patriarchaliſchen Lebens unſerer Altvorderen herrſchte das Lied; Dichtung und Geſchichte wandelten Hand in Hand." Allein es erging der Volkspoeſie in Ungarn, wie es ihr überall erging, bis ſie in unſern Tagen endlich wieder zu Ehren gekommen. Die Gelehrten verachteten ſie, die Gebildeten kümmerten ſich nicht darum, was das „rohe" Volk ſang. Zudem hatte die Landesſprache ſelbſt harte Kämpfe zu beſtehen, bevor ſie ſich zu politiſcher, ſocialer und literariſcher Geltung durchrang. Ein barbariſirtes Latein war Staats- und Gerichtsſprache, der Adel ſprach im Umgange franzöſiſch, die Gelehrten ſchrieben lateiniſch oder deutſch. Erſt mit der erbitterten nationalen Reaktion, welche Joſefs des Zweiten allzu haſtigen Germaniſirungsverſuche in Ungarn erfuhren, begann das Aufblühen der ungariſchen Sprache. Unter den Nachfolgern dieſes Monarchen wurden auf den ungariſchen Reichstagen Geſetze feſtgeſtellt, wonach die einheimiſche Sprache in allen niedern und höhern Schulen gelehrt und wonach ſie zur Staats- und Gerichtsſprache erhoben wurde. Ueberhaupt wurde von da ab die politiſche Oppoſition der Ungarn gegen Oeſtreich ein mächtiger Hebel zur Förderung der ungariſchen Sprache und Litertaur.

Doch blieb die letztere, deren älteſte Denkmäler ins 15. Jahrhundert hinaufreichen, das 16., 17. und 18. Jahrhundert hindurch ein bloßes Echo der damals in Europa gäng und gäben Kunſtdichtung, wie die epiſchen, dramatiſchen, didaktiſchen und lyriſchen Verſuche der Tinódi, Balaſſa, Szegédi, Rimai, Erdöſi aus dem 16., der Zrinyi, Liſzti, Kohâry, Beniczky, Gyöngyöſi aus dem 17., der Faludi, Radáy, Orczi, Szabó, Virág, Anyós, Verſeghy, Endrödi, Kazinczy, Dayka, Kiß, Horváth, Szentmikloſſy, Toth, Döbrentei, Vitkovits und anderer aus dem 18. Jahrhundert darthun. Sie alle nennt ein Ungar „blaſſe Nachahmer der Deutſchen, welche die Franzoſen nachahmten, der Franzoſen, welche die Italiener, und der Italiener, welche die

Alten imitirten". Diesem abfälligen Urtheil eines Magyaren über die Anfänge der magyarischen Kunstdichtung gegenüber hat jedoch auch die Pietät, womit andere Ungarn auf diese Anfänge zurückblicken, ihre Berechtigung. Man darf nicht vergessen, unter welchen Hindernissen und Schwierigkeiten aller Art die magyarische Sprache und Nationalität anfänglich und bis in die neuere Zeit herab nach literarischer Aeußerung ringen mußten. Solche mildernde Umstände muß man geltend machen, so man den genannten Poeten gerecht werden will. Unter ihnen hat wohl der tapfere Kriegsmann Graf Valentin Balassa (1550—94) den begründetsten Anspruch auf die Ehre, der erste ungarische Lyriker von Bedeutung gewesen zu sein, wie dem Grafen Nikolaus Zrinyi (1616—64) die Ehre zukommt, mittels seiner, den Urahn des Dichters, den Vertheidiger von Sziget feiernden „Zrinyiade" die magyarische Kunstepik gestiftet zu haben. Franz Faludi (1704—79) und Benedikt Virág (1752—1830) machten sich im 18. Jahrhundert als Liederdichter bemerkbar, während Franz Kazinczy (1759—1831) weniger als Poet denn als Uebersetzungskünstler sich hervorthat und in der Literatur seines Landes ungefähr die Stellung einnahm, welche Herder in der deutschen hatte. Freilich, vom vornehmen weltliterarischen Standpunkt aus angesehen, ist die Ausbeute der magyarischen Dichtung bis ins 19. Jahrhundert herab eine geringe, selbst mit Einschluß des an der Schwelle dieses Jahrhunderts stehenden Alexander Kisfaludy (1772—1844), dessen Ruhm der Liedercyklus „Himfy's Liebe" begründet und der auch im Epos und Drama mißlungene Versuche angestellt hat. „Himfy's Liebe" enthält in 20 Abschnitten 400 Lieder (Dals), die ganze im Sinne Petrarca's gedacht und in dessen Manier ausgeführt sind. Nationales ist gar nichts in dieser geschraubten und gedehnten, wenn auch melodischen Lyrik und deßhalb wollen es die Ungarn jetzt auch nicht mehr gelten lassen, wenn man in derselben die Morgenröthe ihrer neuen Literatur sehen will. Größere Achtung zollen sie einem jüngeren Bruder des Himfysängers, Karl Kisfaludy (1788—1830), wie auch D. Berzsenyi (1776—1836), F. Kölcsey (1790—1838), G. Czuczor (1800—64), M. Csokonai (1774—1805) und Michael Vörösmarty (1800—1855), die alle mehr oder weniger aus der einzig lauteren Quelle einer wahren Nationalliteratur, aus der Volkspoesie, schöpften und eine ungarische Lyrik begründeten. Ihre Lieder sind denn auch großentheils wieder in den Mund des Volkes übergegangen und insbesondere klingt Csokonai's berühmtes Liebelied an seinen Weinschlauch (Kulács) durch ganz Ungarn. Kölcsey dichtete schöne Balladen und einen berühmten patriotischen „Hymnus", K. Kisfaludy höchst witzige, ganz auf nationalem Boden stehende Lustspiele und historische, etwas zu sentenzenreiche Schauspiele, der Benediktiner Czuczor hatte, bevor er zur politischen Lyrik überging, ein halb Hundert lieblichster Liebelieder geschrieben, welche auf allen Pußten

und in allen Csárdas ertönen, Vörösmarty endlich hat sein reiches Talent fast in allen Gattungen der Poesie erprobt, namentlich auch im geschichtlichen Drama. Er ist der anerkannte Nationaldichter[1]). Angeregt durch die

[1]) Vor allem durch seinen berühmten „Aufruf" (Szózat), die magyarische Marseillaise, welche in Moltke's Verdeutschung so lautet: —

„Dem Vaterland, o Ungar, halt
Die Treue unbefleckt,
Das — deine Wieg' und einst dein Grab —
Dich hegt und pflegt und deckt.

Auf weiter Erde nirgend sonst
Winkt eine Stätte dir;
Hier mußt du deinem Schicksal stehn,
Hier leben, sterben hier.

Dies ist der Boden, wo so oft
Floß deiner Väter Blut:
Auf welchem die Erinnerung
Von tausend Jahren ruht.

Hier rang um einer Heimat Herd
Held Arpads Kriegerschwarm;
Hier brach entzwei der Knechtschaft Joch
Des tapfern Hunyads Arm.

O Freiheit! hier entrollte oft
Dein blutig Banner sich
Und unsere Besten sanken hin
Im langen Kampf für dich.

Und trotz so manchem Schicksalsschlag,
Davon dies Land erbebt,
Gebeugt zwar, doch gebrochen nicht
Des Landes Volk noch lebt!

Es lebt und an die ganze Welt
Ergeht sein Aufgebot:
„Ein tausendjährig Leiden fleht
Um Leben oder Tod!"

Es kann nicht sein, daß so viel Blut
Vergossen nur zur Schmach,
Umsonst der Gram um's Vaterland
Die treusten Herzen brach.

Es kann nicht sein, daß so viel Geist
Und Kraft und heil'ger Muth
Hinwelken soll, weil auf dem Land
Ein schwerer Fluch nun ruht.

Noch kommen muß und kommen wird
Ein beff'rer Tag, um den
Viel hunderttausend Lippen, ach!
Mit heißer Inbrunst fleh'n.

deutſche und die engliſche Literatur, hat er ſich im Lied, in der Ode und Elegie, im Epos und im Schauſpiel über alle ſeine Vorgänger weit hinweggeſchwungen, ſo weit, daß es nicht Uebertreibung, ſondern nur Gerechtigkeit iſt, zu ſagen, Vörösmarty habe die Literatur ſeines Landes geſchaffen. „Ungriſcher Poeſie Olympier" hat ihn daher ein Landsmann volltönend genannt, wohl etwas zu volltönend; aber richtig iſt, wenn derſelbe Landsmann, Kertbeny, deſſen raſtloſe Thätigkeit uns Deutſche zuerſt mit ungariſcher Literatur näher bekannt machte, von Vörösmarty ſagt, dieſer behaupte in ſeinem Lande eine Stellung, welche der Tegnér's in Schweden und der von Mickiewicz in Polen entſpreche. Die Leiſtungen des ungariſchen Dichters halten jedoch nicht alle die gleiche Höhe. Am niedrigſten ſtehen wohl die dramatiſchen („König Salomon" — „König Sigmund" — „Kont"), höher die epiſchen („Zaláns Flucht" — „Cſerhalom" — „Erlau" u. a.), am höchſten die lyriſchen und die lyriſch-epiſchen (Balladen, Romanzen und poetiſche Erzählungen. Geſammtausgabe von V. Werken in 10 Bänden, 1845—47).

Der originellſte und volksthümlichſte aller bis jetzt aufgeſtandenen ungariſchen Dichter iſt jedoch zweifelsohne Alexander Petöfi (geb. am 1. Januar 1823 zu Kis Körös, getödtet durch eine Koſakenlanze (?) am 31. Juli 1849 bei Fejeregyhaza), ein Magyar jeder Zoll, deſſen Kampflieder „der Huſſar und Cſikos mitten in den Schlachten von 1848—49 anſtimmten, deſſen prophetiſche Vaterlandsgeſänge die ganze Jugend, deſſen reizende Liebelieder jede Bauerndirne nachſingt und deſſen poetiſche Erzählungen in allen Spinnſtuben heimiſch ſind". Petöfi war ſehr fruchtbar. Seine lyriſchen Gedichte erſchienen von 1844—47 in ſechs Sammlungen (Gedichte — Neue Dichtungen — Liebesperlen — Cypreſſenblätter — Stern-

---

Sonſt kommen wird, wenn's kommen muß,
Ein Sterben, blutig groß,
Wo über'm Leichnam eines Volks
Sich ſchließt der Erde Schoß.

Und auf des todten Volkes Grab
Die Völker werden ſehn
Und in Millionen Augen wird
Die Trauerthräne ſtehn.

O Ungar, halt dem Vaterland
Die Treue unbefleckt,
Das dich erhält und, wann du fällſt,
Mit ſeinem Raſen deckt.

Auf weiter Erde nirgend ſonſt
Winkt eine Stätte dir;
Hier mußt du deinem Schickſal ſtehn —
Hier leben, ſterben hier."

loſe Nächte — Wolken. [1]) Er iſt ſo zu ſagen Naturdichter, denn er entlief den Studien ſehr bald, um Soldat zu werden, und zog dann, von ſeinem Vater losgekauft, mehrere Jahre als Mitglied einer wandernden Komödiantenbande im Lande umher. Es iſt durchaus nichts Gelehrtes an ihm, Gott ſei Dank! Er iſt in mehr als einer Beziehung der Burns Ungarns. Voll urſprünglicher Phantaſie, unmittelbarer und ungetrübter Naturanſchauung, voll Fröhlichkeit und ſchalkhafter Laune, voll Stolz auf ſein Land, voll Feuereifer für das Heil ſeiner Nation, zieht er uns in ſeinen Liedern mit „in die kräftige und wohlthuende Atmoſphäre eines kerngeſunden, urpoetiſchen, raſſenhaften Volkes". Ueberall klingen bei ihm die Volksmelodieen als Grundtöne an. Seine Genrebilder aus dem Leben des Bauers, des Hirten, des Räubers ſind naiv und plaſtiſch wie das echteſte Volkslied. Seine Liebe- und Weinlieder zeigen in ihrer Wahrheit, daß ſie zugleich gelebt und gedichtet wurden. Meiſterhaft malt er mit wenigen Farbenſtrichen die heimatliche Steppennatur und ein flammender Patriotismus ſprüht aus ſeinen Apoſtrophen „An das Magyarenvolk". Ganz in der phantaſtiſchen Weiſe der populären Erzähler in einer Cſárda oder beim nächtlichen Hirtenfeuer ſind Petöfi's Bauernmärchen: „Der Dorfhammer" — „Held János" — „Iſtok", erzählt. Er geht da gleichſam mit verhängtem Zügel in die himmelblaue Märchenwillkür hinein, die mit ſouveräner Zaubermacht Unmöglichkeiten aller Art zuſammenwürfelt. [2]) Die gewaltſamen Kriſen und

---

[1]) Gedichte von Petöfi, aus dem Ungariſchen durch A. Dux, 1846. Gedichte von A. Petöfi, aus dem Ungariſchen durch Kertbeny, 1849. A. Petöfi, Dichtungen, nach dem Ungariſchen in eigenen und fremden Ueberſetzungen von K. M. Kertbeny, 1860. Gedichte von A. Petöfi, überſ. von Szarvady u. Hartmann, 1851. Petöfi's lyriſche Gedichte, deutſch von Th. Opitz, 1864. Auswahl aus Petöfi's Lyrik, deutſch von H. v. Meltzl, 1871. Meltzl gab 1879 auch eine neue Verdeutſchung von Petöfi's berühmter Rhapſodie »Az Oerült« (der Wahnſinnige), worin die Phantaſie des ungariſchen Dichters allerdings großartig ſich entfaltet hat; zugleich aber erbringt dieſes Gedicht den Beweis, daß Petöfi, ſowie er den geſunden Boden des Nationalen und Volksmäßigen verließ, Gefahr lief, ins Unſchön-Groteſke ſich zu verlieren, auch ſtiliſtiſch . . . Petöfi's Gedichte, überſetzt von Neugebauer, 1878. „Held János" iſt verdeutſcht von Kertbeny und von Schnitzer. Petöfi's Poet. Werke, mit Beiträgen namhafter Ueberſetzer herausgegeb. von L. Aigner, 1880. Zu vgl. Th. Opitz: A. Petöfi, 1868. A. Teniers: Petöfi, 1866. Kertbeny: Petöfi's Tod (1849) und Jókai's Erinnerungen an Petöfi (1870), hiſtoriſch-literar. Daten und Enthüllungen, 1880. Petöfi's Roman „Der Strick des Henkers" und ſein Drama „Tiger und Hyäne" habe ich im Texte nicht erwähnt, weil dieſe Verſuche neben ſeiner Lyrik in der That der Erwähnung nicht werth ſind.

[2]) Von dem Ton dieſer Märchenpoeſie wird folgende Stelle aus Petöfi's „János", entnommen der Schilderung des Zuges, welchen eine Schar ungariſcher Huſſaren gegen die Türken unternommen, eine Vorſtellung geben: —

„In der Mitte Indiens ſind die Berge nieder,
Doch dann ſtrecken immer höher ſie die Glieder,

großen Katastrophen, welche die Jahre 1848—49 für Ungarn herbeiführten, und die Nachwirkungen dieser Krisen und Katastrophen, sie haben die Weiterentwickelung der ungarischen Literatur wohl gehemmt, aber nicht unterdrückt. Zwar eine neue Ader ist in derselben seit Vörösmarty und Petöfi nicht angebrochen worden, aber auf den von diesen beiden tonangebenden Nationaldichtern eröffneten Bahnen haben sich eine nicht geringe Anzahl ehrenwerther Talente mit Geschick und Glück bewegt. Den größten Stand hatte nach dem Verschwinden von Vörösmarty und Petöfi bei seinen Landsleuten Johann Arany (geb. 1817), dessen Hauptstärke die poetische Erzählung. In dieser Gattung hat er eine Reihe von Dichtungen geschaffen: „Toldy", (deutsch von Kolbenheyer) — „Die Belagerung von Murany" — „Katalin" — „Die Zigeuner von Nagy-Ida" — „Toldy's Abend", (deutsch von Kolbenheyer) — „Buda's Tod", (deutsch von Sturm) — welche als Zierden der magyarischen Epik, ja der modernen überhaupt anzuerkennen sind. Zu der Dichtergeneration, für deren Haupt Arany gilt, zählen in erster Linie M. Tompa (geb. 1819), Lyriker und Märchendichter, Karl Szaß (geb. 1825), Liederdichter und Verfasser der schönen Novelle in Versen „Szécsi Maria", K. D. Liszynai (1823—66), im Liede und der Volksromanze nur Petöfi nachstehend, P. Gyulai (geb. 1826), Lieder- und Balladendichter, Novellist und Essayist. Eine eigenartigere Stellung nahm E. Madach (1823—64) ein, Pessimist im allgemeinen und Deutschenfresser im besonderen. Seine Lyrik gibt sich vielfach als eine Reminiscenz der Lenau'schen. Seine Satire „Der Civilisator" ist humorlos und plump. Dagegen muß seine „Tragödie des Menschen" als eine kühne und energisch ausgeführte Komposition anerkannt werden. Den Inhalt bildet der durch Lucifer angeregte Traum Adams, des ersten Menschen, von den Geschicken des

---

Und wo beider Länder Gränzen sich begleichen,
Bis hinein die Berge in den Himmel reichen.

Hier nun ist zu melden, daß die Mannschaft schwitzte,
Jeder nahm das Halstuch ab und was nur hitzte;
Und wie nicht? Denn über ihrem Haupt im Runde
Stand die Sonne, kaum entfernt mehr eine Stunde.

Stücke Luft zur Nahrung mußten ab sie reißen,
Denn sie war so dick, daß man sie konnte beißen:
Um zu trinken mußten sie so flink wie Katzen
Wasser aus den Wolken sich herunterkratzen.

Endlich konnten auf des Berges First sie dringen,
Dorten war's so warm, daß sie des Nachts nur gingen
Und nur langsam, denn gar groß war die Beschwerde,
Da inmitt' der Sterne stolperten die Pferde".

Menſchengeſchlechts: Adam träumt die Weltgeſchichte. Die ſchwächſte Seite der ungariſchen Poeſie blieb fortwährend die dramatiſche. Wenn da etwas auftauchte, was Talent und Bühnengewandtheit verrieth, konnte es des Beifalls ſicher ſein. So die Luſtſpiele „Der Kuß“ von L. Dóczy, „Das Orakel“ von G. Csiky, „Neue Menſchen“ von Stefan Toldy, „Die Heiratſtifterinnen“ von A. Berczik und das Volksſtück „Der Dorflump“ von E. Tóth. Reichlicher und auch mit mehr Erfolg iſt das Feld des Romans in ſeinen verſchiedenen Auszweigungen angebaut worden und demzufolge die ungariſche Novelliſtik zu einem beträchtlichen Umfang gediehen. Die Gunſt der ungariſchen Leſewelt wandte ſich insbeſondere der hiſtoriſchen Novelle und dem Sittenroman zu, und wenn die zahlreichen geſchichtlichen Romane, welche Niklas Jósika (1794—1865) ſchrieb — „Abaſi“, „Der letzte Bathory“, „Zrinyi“ u. a. v. — nur ſtellenweiſe auf Kunſtwerth Anſpruch machen dürften, ſo hat dagegen Joſef Eötvös (1813—71), der vielverdiente Staatsmann und Publiciſt, ſowohl hiſtoriſche als auch ſittenmalende Erzählungen geſchaffen („Ungarn i. J. 1514“ — „Der Dorfnotar“ — „Der Karthäuſer“ — „Die Schweſtern“), welche zu den bleibenden Schätzen der magyariſchen Literatur gehören. „Der Dorfnotar“ hat auch europäiſchen Ruf erlangt. Weiter ſind als wirkſame Erzähler noch zu nennen Sigmund Kemény (ſt. 1875 „Gyulai Pál“, „Mann und Weib“, „Wilde Zeit“), Karl Bajkay („Pfaff Ludwig“), A. Degré („Daſein“), Johann Asbóth („Der Träumer“), A. Vértesi („Die Schule des Elends“, „Verfehlte Lebenswege“, „Eine glänzende Partie“) und zuletzt, aber keineswegs als der letzte, Moriz (Maurus) Jókai (geb. 1825), Dichter, Novelliſt, Publiciſt, Parlamentsredner, neben dem Franzoſen Dumas und dem Polen Kraſzewſki wohl der fruchtbarſte Schriftſteller des 19. Jahrhunderts. Was er als Lyriker und Dramatiker verſucht und erreicht hat, verſchwand vor den glänzenden Erfolgen ſeiner Novelliſtik, welche mit der Novelle „Ein Gottesurtheil“ anhob und eine lange Reihe von Jahren hindurch Jahr für Jahr der ungariſchen und mit der Zeit auch der deutſchen und europäiſchen Leſewelt willkommene vielbändige Gaben bot. [1]) Jókai's Erfindungskraft erwies ſich als eine unerſchöpfliche. Seine Darſtellung glitt in nie ſtockendem

[1]) Zu den beliebteſten Erzählungen Jókai's gehören „Die böſe Seele“ — „Des Himmels Schleuderſteine“ — „Das verfluchte Haus“ — „Ein Duell mit Gott“ — „Siebenbürgens goldenes Zeitalter“ — „Ein ungariſcher Rabob“ — „Schwarze Diamanten“ — „Die armen Reichen“ — „Die Narren der Liebe“ — „Der Goldmenſch“ — „Der Roman des kommenden Jahrhunderts“. Ueber den materiellen Erfolg ſeiner Schriftſtellerei hat Jókai einmal geäußert: „Binnen 27 Jahren, von 1846 bis 1873, bezifferte ſich die Bändezahl meiner dem ungariſchen Leſepublikum im Originale vorgelegten Werke und periodiſchen Schriften auf 652,100 Exemplare. Für dieſe literariſche Produktion zahlte das ungariſche Publikum brutto 1,523,650 Gulden Silber, wovon auf meinen Antheil als Reingewinn

Fluß raſch dahin. Die Vergangenheit wie die Gegenwart, die Geſchichte wie die Sitten, die Vorzüge wie die Sünden ſeines Volkes hat er in den Kreis ſeiner nimmer raſtenden Erzählungskunſt gezogen, welche den Leſer niemals langweilt, ſondern immer gut unterhält, ſich beſcheidend, Erzählungskunſt zu ſein und als ſolche nebenbei auch bildend und beſſernd zu wirken, ohne an höhere oder höchſte Probleme der Poeſie ſich heranzuwagen.

Die Geſchichtſchreibung Ungarns [1]) begann zugleich mit dem Aufkommen des Chriſtenthums im Lande und zwar mit mönchiſch-legendariſchen Darſtellungen in lateiniſcher Sprache. Dieſe lateiniſche Hiſtorik ſetzte ſich in einer Reihenfolge von Chroniken aus dem Mittelalter in die neue Zeit herab fort und erreichte erſt im 17. und 18. Jahrhundert in den Geſchichtbüchern von Iſtvánffi, Pray und Katona ihren Höhepunkt. Die Darſtellung der Landesgeſchichte in der Landesſprache hob auch in Ungarn, wie anderwärts mit Reimchroniken an, bis in der Mitte des 16. Jahrhunderts der Reim vor der Proſa wich und Stephan Székely das erſte Zeitbuch in ungebundener Redeform verfaſſte. Er fand Nachfolger in Kaſpar Heltai (im 16. Jahrhundert), Johann Szalárdi und Michael Cſerei (in der 2. Hälfte des 17.). Erſt zu Ende des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts trat an die Stelle der Chronik- oder Memoirenſchreiberei die wirkliche Hiſtorik, zunächſt in den ungariſchen Reichsgeſchichten von Jeſaia Budai und Benedikt Virág, welcher letztere den hiſtoriſchen Kunſtſtil in die magyriſche Literatur einzuführen ſich bemühte. Später unterahm es und zwar mit Glück Michael Horváth, das bis dahin angehäufte Material gelehrter Erforſchung der ungariſchen Geſchichte zu einem gemeinfaßlichen, freiſinnig gehaltenen Hiſtorienbuch zu verarbeiten, welches 1842 zum erſtenmal erſchien (»A Magyarok' története«). Auf breiterer Baſis und nach umfaſſenderem Plane errichtetete dann Ladiſlaus Szalay (1813—64) den ſoliden Bau ſeiner „Geſchichte des ungariſchen Reiches" (1852 fg. 6 Bde.), welchen zu vollenden ein vorzeitiger Tod dem trefflichen Manne leider verwehrt hat, ſo daß die Darſtellung der Geſchicke des Magyarenvolkes in

246,200 Gulden kamen." Das thaten die höchſtens 5 Millionen zählenden Magyaren für ihren Jókai, der immerhin nur ein talentvoller und geſchickter Schriftſteller, aber kein Mann von epochemachendem Genius war. Es iſt höchſt zweifelhaft, ob man den 44 oder mehr Millionen Deutſchen jemals werde nachreden können, daß ſie für einen ihrer Schriftſteller, und wäre es einer vom erſten Range, verhältnißmäßig ebenſoviel gethan, vollends bei ſeinen Lebzeiten! Auch eine Dankfeier, wie die Polen im Oktober 1879 ihrem Kraſzewſki eine bereitet haben, wäre in Deutſchland, wo man bekanntlich erſt geſtorben ſein muß, um die invidia und die insidiae mediocritatis zu beſiegen, ganz undenkbar.

[1]) Vgl. A. Flegler: Zur Würdigung der ungariſchen Geſchichtſchreibung (in Sybels „Hiſtoriſche Zeitſchrift", 1867, 4. Heft); ſowie Flegler: Erinnerungen an Ladiſlaus Szalay, 1866.

diesem bedeutenden Werke nicht über die Zeit des karlowitzer Friedensschlusses hinausreicht. Der Eifer, womit die historische Forschung auch in Ungarn erfolgreich sich bemühte, die Vergangenheit von Land und Volk allseitig aufzuklären, verdient alles Lob. Unter den thätigsten Arbeitern an diesem Werke stand ein magyarisirter Deutscher voran, Franz Toldy (Schedel, 1805—75), dessen literarhistorischen Bücher am Eingang des Kapitels erwähnt wurden. Erfreulich ist, daß auch in neuerer Zeit, wie schon in älterer Zeiten, ungarische Patrioten, welche an den Geschicken ihres Landes mithandelnd sich betheiligten, ihre Beobachtungen und Erfahrungen aufzeichneten und veröffentlichten. So ein Memoirenwerk, und zwar ein für die Geschichte Ungarns vor und nach 1848 wichtiges, sind die Denkwürdigkeiten von Franz von Pulszky „Mein Leben und mein Zeitalter" (Életem és korom, 1879), und schließlich muß noch rühmend gedacht werden der „Geschichte der Serben" von V. von Klaić (deutsch von Schwicker, 1878), als eines Geschichtswerkes, welches gründlich bekannt, daß magyarische Historiker auch den Slaven gerecht zu werden verstehen.

Drittes Kapitel.

Neugriechenland.[1])

Wir haben oben (Buch I. Kap. 2) die Nachblüthe der Literatur des alten Hellas betrachtet und geſehen, daß im alexandriniſchen und byzantiniſchen Zeitalter Dichter von größerer und geringerer Begabung lebten, welche es ſich hauptſächlich angelegen ſein ließen, eine Erneuerung der epiſchen Poeſie zu verſuchen. Dieſe Verſuche tauchten auch ſpäter immer wieder auf, obzwar der echtepiſche helleniſche Geiſt längſt entwichen war in einer Zeit, wo die byzantiniſchen Griechen ſogar ihren glorreichen Stammnamen ablegten, um ſich ſtatt Hellenen „Rhomäer" (*Ρωμαιοί*) zu nennen. Die Kriegsthaten des Kaiſers Heraklios gegen die Perſer in der erſten Hälfte des 7. Jahrhunderts fanden in dem Diakon Gregorios von Piſidien einen epiſchen Schilderer, der noch zu den beſſeren gehört; im 10. Jahrhundert wurde die Eroberung Kreta's durch Nikephoros Phokas von dem Diakon Theodoſios beſungen, welcher den Mangel an Poeſie durch höfiſche Schweifwedelei zu erſetzen ſuchte; im 12. Jahrhundert ſchrieb Konſtantin Manaſſes eine Art Weltchronik in Verſen, während ſein jüngerer Zeitgenoſſe, der als Grammatiker berühmte Johann Tzetzes in ſeinen ſoge-

[1]) A. Koraïs: Mémorial sur l'état actuel de la civilisation de la Grèce, 1803. J. Rizo-Neroulos: Cours de la littérature grècque moderne, 1827. Leake: Researches in Greece. Mittheilungen aus der Geſchichte und Dichtung der Neugriechen, Kobl. 1825. K. Iken: Leukothea, 1827. A. Elliſſen: Polyglotte der europäiſchen Poeſie, Bd. 1, S. 176—434. Elliſſen: Analekten der mittel- und neugriechiſchen Literatur, 4 Bde., 1855 fg. Brandis: Mittheilungen über Griechenland, 3 Thle. Thierſch: De l'état actuel de la Grèce, 2 Thle. 1833. G. H. Sanders: Das Volksleben der Neukriechen, 1844. R. Nicolai: Geſchichte der neugriechiſchen Literatur, 1876. A. R. Rangabé: Hist. littéraire de la Grèce moderne, 2 vols. 1877. C. Fauriel: Chants populaires de la Grèce moderne, 1824 (deutſch von W. Müller, 1825). N. Tommaseo: Canti popolari, 4. Bd., 1841. J. M. Firmenich: Neugriechiſche Volksgeſänge, 1840. Neugriechiſche Volks- und Freiheitslieder, Grünberg und Leipzig, 1842. Kind: Anthologie neugriechiſcher Volkslieder, 1861. Hahn: Griechiſche und albaneſiſche Märchen, 2 Bde. 1864

nannten „historischen Chiliaden" einen wunderlichen Brei von allerlei Geschichten, heidnischen Mythen und christlichen Legenden zusammenrührte. Man trifft das Rechte, wenn man diese ganze byzantinische Literatur als die Literatur der Schnörkelei und der Niederträchtigkeit bezeichnet [1]).

Das gänzliche Erlöschen der hellenischen Weltanschauung, wie es in Byzanz eintrat, mußte die Rhomäer für mittelalterlich romantische Einflüsse empfänglich machen. In des Theodoros Prodromos Roman „Dosikles und Rhodante" aus dem Anfange des 12. Jahrhunderts machten sich schon Anklänge der Romantik hörbar, welche sich dann mehr und mehr verstärkten, nachdem die Byzantiner durch die Kreuzfahrer mit dem abendländischen Ritterthum und seiner romantischen Dichtung bekannt gemacht worden waren. [2]) Nicht nur der Inhalt der rhomäischen Dichtkunst modelte sich jetzt romantisch, sondern auch die Sprache und Form. Als das vorherrschende Versmaß, dessen sich statt des althellenischen Hexameters und Trimetes die mittel- und neugriechische Poesie in allen Gattungen bediente und noch bedient, ist der sogenannte politische Vers, d. h. ein nach dem Akcent gemessener siebenfüßiger Jambus (der jambische Tetrameter catalecticus). Diesem Metrum gesellte sich der Reim der Romanen, welcher von den neugriechischen Kunstdichtern fast durchgängig angewendet wurde, während er bekanntlich bei den alten Griechen, wie vom Homer, nur hie und da zufällig oder, wie vom Aristophanes, mit bestimmter parodistischer Absicht gebraucht worden war. Aus Westeuropa wurden auch die Stoffe eingeführt, welche die mittelgriechischen Poeten mit Vorliebe behandelten, wie die romantischen Sagenkreise und die Thierfabel, welche letztere in einem der ältesten gereimten Gedichte, in der „Geschichte vom Esel, Wolf und Fuchs" satirisch aufgefasst und durchgeführt ist. Das romantische Epos „Rhotokritos" von Wizenzos Kornaros, welcher zur Zeit der Herrschaft Venedigs über Kreta auf dieser Insel lebte, ist das umfangreichste griechische Dichtwerk, welches seit dem Fall Konstantinopels entstanden, und es schildert ganz in der Manier

---

[1]) Den Ungeist der genannten und anderer byzantinischen Versschmiede charakterisirt sehr gut die Versicherung, welche Manuel Phile in einer Widmungsepistel an den Kaiser Andronikos II. richtete:

„Θέλω γάρ εἶναι φιλοδέσποτος κύων
Ὁρῶν ἐπ' αὐτὰς τῆς τραπέζης τὰς ψίχας".

(Ich will ja ein despotentreuer Hund nur sein,
Nur nach den Brocken schauend von des Herren Tisch.)

[2]) Die Hervorbringungen der griechisch-mittelalterlichen Ritterdichtung haben einen Sammler und Herausgeber gefunden in einem gelehrten Neugriechen: — »Collection de Romans Grecs en langue vulgaire et en vers«, publ. par Spyridion P. Lambros, 1880. Diese Sammlung enthält vier versificirte Ritterromane, von welchen der „Digenis Akritas" betitelte der lesbarste sein dürfte. Es sind darin Zustände des 10. Jahrhunderts geschildert.

der südwesteuropäischen Romantik die Liebesgeschichte des ritterlichen Rhotokritos und der atheniſchen Königstochter Arethuſa. (Die Episode Charidimos findet ſich verdeutſch in Elliſſens Polyglotte, I. 283—91). Ein anderes romantiſches Heldengedicht iſt „Der alte Ritter" (ὁ πρέρβυς ἱππότης, deutſch von Elliſſen, 1846), deſſen Stoff der Artusſage angehört. Im 17. Jahrhundert fand die ſüßliche Schäferdichtung unter den Griechen Bewunderer und Nachahmer, wie „Die ſchöne Schäferin" des Nikolaus Drymitikos darthut; doch gedieh in dieſer Zeit mitunter auch Edleres, wie die begeiſterte Schilderung der althelleniſchen Herrlichkeit und ihres Unterganges, welche Leon Allatios (1638) ſeiner den Kardinal Richelieu für das von den Türken zertretene Griechenland um Hilfe anflehenden „Hellas" in den Mund legte (deutſch von Elliſſen, Polygl. 305 fg.). Stolzes Vaterlandsgefühl und tiefe Wehmuth miſchen ſich in dieſem Gedicht in beredſamer Weiſe und Allatios eröffnet würdig die Reihe der neugriechiſchen Freiheitſänger.

Der berühmteſte derſelben und zugleich der erſte Märtyrer für die Freiheit von Neuhellas iſt Konſtantinos Rhigas, geboren um 1753 in Veleſtini in Theſſalien, 1798 in Trieſt von den Oeſtreichern gefangen, an die Türken ausgeliefert und von dieſen als Rebell zu Belgrad gemordet. Die Ideen der franzöſiſchen Revolution hatten in Rhigas den Gedanken der Befreiung ſeines Volkes von der türkiſchen Herrſchaft wachgerufen. Er weihte dieſem Gedanken das Leben, ſtiftete zum Zwecke ſeiner Verwirklichung eine geheime politiſche Verbindung (Hetäria), welche in den Emancipationsverſuchen der Neugriechen bekanntlich eine große Rolle ſpielte, und gab den Geſinnungen und Gefühlen ſeiner Landsleute einen Ausdruck und eine Loſung in ſeinem unſterblichen Kriegslied gegen die Türken: „Auf, ihr Söhne der Hellenen!" (Δεῦτε παῖδες πῶν Ἑλλήνων!), welches man mit Recht die griechiſche Marſeillaiſe nennt. Dem edlen Rhigas wird auch die kaum minder berühmte, von Begeiſterung ſchwellende Kriegshymne „Wie lange, Pallikaren?" (Ὡς πότε, παλληκάρια?) zugeſchrieben, doch nennen einige als Verfaſſer derſelben auch den hochherzigen Adamantios Korais (1748—1833), welcher um Neugriechenland ſo viele literariſche und politiſche Verdienſte ſich erworben hat. (Die beiden Hymnen, deutſch von Elliſſen, Polygl. 344 fg.). Ausgangs des 18. und Anfangs des 19. Jahrhunderts regte ſich unter den Griechen neben dieſer tyrtäiſchen Lyrik überhaupt wieder ein literariſches Leben. Athanaſios Chriſtopulos ſang ſeine leichten, anmuthigen Wein- und Liebeliedchen, welche ihm nicht grundlos den Ehrennamen des neugriechiſchen Anakreon verſchafften, Johannes Sabelios dichtete, freilich in der ſtarren Manier Alfieri's, patriotiſche Tragödieen („Timoleon", „Konſtantin Paläologus", „Rhigas"), während den tragiſchen Arbeiten des Nikolaos Pikkolos („Der Tod des Demoſthenes") und des Jakowakis Rhiſos-Nerulos („Aſpaſia", „Polyxena") mehr die wortreiche franzöſiſche Pſeudoklaſſik als

die echthellenische zum Muster gedient hat. Der letztgenannte ist als komischer Epiker („Der Raub der Truthenne") origineller und glücklicher gewesen denn als Dramatiker. Frankreich hat auf die neugriechische Kunstdichtung bis auf die neueste Zeit herab vorwiegenden Einfluß geübt. Die französischen Tragiker und Boileau, dann Rouget de l'Isle und Béranger löseten einander als Muster ab.

Eine neuere Periode der neugriechischen Literatur eröffnen als Kunstdichter (λόγιοι) die beiden berühmten Patrioten, der Gefangene von Munkatsch, Alexander Ypsilantis (1792—1828), mit seinem schönen im Volkston gesungenen „Klaglied des verbannten Vögelchens", und der zu Ende des 18. Jahrhunderts geborene Spyridion Trikupis mit seiner vaterländisch-romantischen Dichtung „Dimos" (1821). Trikupis hat sich aber nachmals eine viel höhere und festere Ehrenstufe in der neugriechischen Literarhistorie erworben durch Schaffung des besten Geschichtewerkes, das Neugriechenland besitzt, durch seine Geschichte des griechischen Aufstands („Ἱστορία τῆς ἑλληνικῆς ἐπαναστάσεως", 1853 fg.). Die dichterischen Koryphäen dieser Periode aber sind die Brüder Alexander und Panagiotis Sutsos. Alexander Sutsos war ein sehr vielseitiger Dichter von der feurigsten patriotischen Gesinnung. Er hat sich im Trauerspiel und Lustspiel versucht, den politischen Roman „Der Verbannte" (Ἐξόριστος), geschrieben, das romantisch-politische Epos „Der Umherschweifende" (ὁ περιπλανώμενος), außerdem viele patriotische Oden und Satiren gedichtet, auch in französischer Sprache eine »Histoire de la révolution grècque« verfasst. Thiersch rühmt von ihm, daß er sich durch die männliche und erhabene Einfachheit seiner Dichtungen auszeichne und daß er, obgleich durchdrungen von dem Geiste des alten Griechenlands, dennoch einen eigenen und originellen Weg gehe. Es möchte jedoch dieses Lob hinsichtlich der Einfachheit und Originalität etwas zu beschränken sein, denn Alexander Sutsos' Dichtungen theilen ein Grundübel der neugriechischen Kunstpoesie, daß sie nämlich mehr in die Breite als in die Tiefe gehen, und dann sind sie gar oft nur ein Echo der modernen europäischen Literatur. Insbesondere können dieses seine unter dem Titel „Παράρραμα τῆς Ἑλλάδος" (1833) gesammelten Satiren beweisen, welche, gegen die Verwaltung Kapodistria's gerichtet, offenbar von Béranger beeinflusst sind [1]). Panagiotis

[1]) Zum Belege des Gesagten setze ich die durch L. v. H. übertragene Satire auf das durch Kapodistria erlassene Pressegesetz her, die um so interessanter ist, als sie eine, freilich untröstliche, Parallele zwischen neugriechischer und — anderweitiger Pressegesetzgebung bietet.

„Jüngst sprach ein Mann des Raths zu mir mit heiterm Munde:
Hör', freier Sutsos, mich! Ich bring' dir frohe Kunde.
Hier sollst du den Entwurf zum Preßgesetz empfangen —
Der Plan ist von mir ausgegangen.
Frei ist die Presse, Freund, für den, der da verspricht,

Sutsos wetteiferte mit seinem Bruder in vaterländischer Gesinnung, war aber viel weicher in der dichterischen Aeußerung derselben. Sein lyrisches Drama „Der Wanderer", sein Roman „Leandros" sind von ossianisch-werther'schen Thränen stark benässt, wie auch seine Lieder auf die heroischen Thaten des griechischen Freiheitskrieges den elegischen Ton vorschlagen lassen. Seine lyrischen Gedichte hat er unter dem Titel „ἡ κιθάρα" (1835) gesammelt. Ein sehr begabter Dichter und feuriger Patriot ist Alexandhros Rhisos Rhangawis (Rangabé, geb. 1810), der in seinem Epos „ὁ λαοπλάνος" die Schicksale des Mönchs Stephanos, der sich unter Katharina der Zweiten für ihren gemeuchelten Gemahl (Peter den Dritten) ausgab, behandelte und diese Gelegenheit ergriff, um energisch gegen die russische Politik aufzutreten,

---

Nicht die Minister anzufeinden,
Auch die Beamten nicht, sammt ihren guten Freunden;
Frei ist die Presse, Freund — nur schreiben darfst du nicht!
Beim Kassationshof ist Vorsitzender mein Bruder
Und mein Herr Vetter lenkt mit an des Staates Ruder;
Ich leck' im Winkel hier an meinem süßen Knochen;
Doch für die Presse hab' ich stets mit Muth gesprochen!
Frei ist die Presse, Freund, für den, der da verspricht,
Nicht die Minister anzufeinden,
Auch die Beamten nicht, sammt ihren guten Freunden;
Frei ist die Presse, Freund — nur schreiben darfst du nicht!
Einer der Herrn Kollegen,
Der sprach, der Teufel weiß, warum, der sprach dagegen;
Gegen die Aufklärung sprach er mit lauter Stimme —
Ich stopfte ihm den Mund, ja, ich in meinem Grimme ....
Frei ist die Presse, Freund, — für den, der da verspricht,
Nicht die Minister anzufeinden,
Auch die Beamten nicht, sammt ihren guten Freunden;
Frei ist die Presse, Freund, — nur schreiben darfst du nicht!
Jetzt setz' dich hin und schreib' und schone uns nur nicht!
Schreib jetzt ein bittres Spottgedicht!
Was auch und wer es sei, der deinen Witz mag kitzeln,
Die kannst fortan du frei bewitzeln!
Frei ist die Presse, Freund, — für den, der da verspricht,
Nicht die Minister anzufeinden,
Auch die Beamten nicht, sammt ihren guten Freunden;
Frei ist die Presse, Freund, — nur schreiben darfst du nicht!
Was wartest du denn noch? Nimm gleich das Federmesser,
Schneid' dir die Federspitz', 's Papier leg' auf den Schoß!
Willst rothe Dinte du? Anfangs ist rothe besser! —
Und gegen Groß und Klein lass' deinen Witz jetzt los!
Frei ist die Presse, Freund, — für den, der da verspricht,
Nicht die Minister anzufeinden,
Auch die Beamten nicht, sammt ihren guten Freunden;
Frei ist die Presse, Freund, — nur schreiben darfst du nicht!"

Regiſter.

A.

Aar II, 327.
Aaſchik I, 100.
Abälard I, 177.
Abbt II, 223.
About I, 299.
Abraham a Sankta Klara II, 198.
Abu Bohtori I, 72.
Abu Haſchem I, 83.
Abulfaradj I, 72.
Abulfeda I, 82.
Abu Nowas I, 77.
Abul Hatahija I, 77.
Abu Temmam I, 71.
Accolti I, 334.
Achäos I, 133.
Achilleus Tatios I, 145.
Acchillini I, 368.
Addiſon II, 60.
Adlerbeth II, 370.
Adlerſparre II, 380.
Adriani I, 360.
Aegypten I, 51 fg.
Aeſchines I, 143.
Aeſchylos I, 129.
Aeſopos I, 118.
Afranius I, 153.
Afzelius II, 377, 381.
Agathon I, 133.
Agrikola II, 175.
Ainsworth II, 106.
Aiſtema II, 347.
Akenſide II, 58.
Akibah I, 66.
Alamanni I, 348, 355, 364, 365.
Alarcon, Juan Ruiz de I, 437.
Alarcon, Pedro de, I, 451.
Albert II, 174.
Alberus II, 174, 181.
Albrecht v. Scharfenb. II, 151.
Albuquerque, M. de, I, 467.
Albuquerque, A. de, I, 469.
Alcharifi I, 68.
Aldrich II, 119.
Aleardi I, 387.
Aleman I, 416.
Alexandreſku I, 471.
Alexandri I, 471.
Alexis I, 137.
Alexis (Häring) II, 291.
Al Farabi I, 83.
Alfaro I, 405.
Alfieri I, 371.
Alfonſo (el sabio) I, 401.
Al Gazali I, 83.
Alimentus I, 165.
Alipanoff II, 423.
Aliſon II, 122.
Alkäos I, 121, 122.
Al Kendi I, 83.
Alkiphron I, 145.
Alkman I, 121, 122.
Alkmar II, 180.
Allatios II, 441.
Allen II, 367.
Almeida Garret I, 467.
Almqviſt II, 379.
Altwaſſer II, 327.
Alxinger II, 221.
Amari I, 385.
Amaru I, 43.
Ambros II, 302.
Ambroſius I, 177.
Amicis de, I, 389.
Ammenhuſen II, 163.
Ammianus Marcellin. I, 168.
Ammirato I, 360.
Ampère I, 280.
Amphion I, 107.
Amrilkais I, 72.
Amru I, 72.
Amyntor II, 327.
Anakreon I, 120, 121.
Ananios I, 119.
Anaximenes I, 141.
Anderſen II, 363.
Andrada I, 469.
Andreä II, 188.
Andrieux I, 266.
Andronicus I, 151.
Aneurin II, 9.
Anguillara I, 355.
Annaliſten, römiſche I, 165.
Annolied, das II, 146.
Anſlo II, 341.
Anſſari I, 89.
Antara I, 72.
Antipater I, 165.
Antiphanes I, 137.
Antiphon I, 142.
Antokides I, 142.
Anwari ſoheili, die I, 98.
Anyos II, 430.
Anzengruber II, 326.

Apel II, 277.
Apollinaris I, 176.
Apollodoros I, 137.
Apollonios I, 144.
Appianos I, 142.
Apulejus I, 162.
Aquilar I, 436.
Arabien I, 68 fg.
Arany II, 435.
Aratos I, 117.
Arblay II, 106.
Archilochos I, 118, 119, 120, 122.
Aretino I, 356, 360.
Argensola I, 421, 428.
Argueles I, 452.
Ari Thorgilsson II, 353.
Arion I, 121, 123.
Ariphron I, 122.
Arioſto I, 346, 357.
Ariſtänetos I, 145.
Ariſtarchos I, 133.
Ariſtias I, 129.
Ariſtides I, 145.
Ariſton I, 133.
Ariſtophanes I, 134.
Ariſtoteles I, 123, 126.
Ariza I, 451.
Arlincourt I, 288.
Armſtrong II, 58.
Arnault I, 268.
Arndt II, 282.
Arneth II, 299.
Arnim II, 279.
Arouet I, 243.
Arnold II, 116.
Arreboe II, 358.
Arrianos I, 142.
Arriaza I, 450.
Arroyal I, 448.
Artieda I, 437.
Arvidſon II, 374.
Aſbjörnſen II, 365.
Aſbóth II, 436.
Aſhe II, 116.
Aſſaky, I, 472.
Aſſenede II, 337.
Aſtydamas I, 133.
Atellanen, die I, 150.
Atterbom II, 373.
Attius I, 151.
Aubert I, 236.
Aubigny I, 303.
Audubon II, 122.
Auerbach II, 328.
Auffenberg II, 289.
Aufklärung, die II, 201.
Augier I, 299.
Auſonius I, 164.
Auſten II, 106.
Auſtin II, 116.
Averroes I, 84.
Aveſta, der I, 86.
Avianus I, 164.
Avienus I, 164.
Ayala I, 405, 448.
Ayrer II, 185.
Aytoun II, 104.
Azeglio I, 383, 384.
Azteken, die I, 7.

B.

Baacallar I, 452.
Babo II, 260.
Babrios I, 118.
Bacher II, 329.
Bacheracht II, 292.
Bacon II, 18.
Baden II, 367.
Baggeſen II, 261, 360.
Baif I, 219.
Baillie II, 72.
Bakchylides I, 121, 122, 123.
Baki I, 100.
Balami I, 99.
Balaſſa II, 430.
Balbo I, 384.
Balde I, 178.
Balde II, 174.
Baldi I, 364.
Balladendichtung (engliſch-ſchottiſche) II, 5. 11.
Baltaſſarre I, 364.
Balzac I, 289.
Ban II, 394.
Bancroft II, 127.
Bandello I, 332.
Bandettini I, 382.
Banim II, 106.
Baour-Lormian I, 279.
Barante I, 305.
Barattini I, 387.
Baratinſky II, 420.
Barbier I, 278.
Barbour II, 16.
Barcellar I, 466.
Barden II, 6, 8, 132.
Barläus II, 347.
Barnard II, 70.
Baron I, 229.
Barros I, 468.
Barrot I, 308.
Barthélemy I, 278.
Barthélemy, J. J. I, 304.
Barthold II, 297.
Bartolini I, 349.
Barton II, 103.
Baſedow II, 202.
Baſile I, 333.
Baſſelin I, 217.
Baſſompierre I, 303.
Batjuſchkoff II, 417.
Baudelaire I, 298.
Baudiſſin II, 329.
Bauer, Bruno, II, 304.
Bauer, Klara, II, 329.
Bauernfeld II, 313.
Baumann II, 180.
Baumbach II, 327.
Baumgarten II, 298.
Bayle I, 304.
Beattie II, 69.
Beaumarchais I, 264.
Beaumont II, 43.
Beccari I, 363.
Bechſtein II, 291.
Beck II, 318.
Becker, K. F., II, 294.
Becker, Auguſt II, 329.
Becquer I, 452.
Beda II, 10.
Beecher-Stowe II, 111.
Beer II, 289.
Beernaert II, 346.
Beers II, 346.
Beets II, 345.

Beheim II, 164.
Behn II, 55.
Behramgur I, 87.
Belinſky, II, 425.
Bell, Currer II, 110.
Bellamy II, 343.
Bellay I, 219.
Belleau I, 219.
Belli I, 382.
Bellman II, 370.
Bélot I, 299.
Belmonte I, 436.
Bembo I, 360. 364.
Benediktoff II, 423.
Benedix II, 312.
Benevieni I, 336.
Beniczky II, 430.
Benthen II, 365.
Benzel-Sternau II, 263.
Beowulf, der II, 137.
Béranger, Pierre, I, 274.
Béranger, Auguſte I, 300.
Berchet I, 382.
Berceo I, 398.
Bergk II, 301.
Berczik II, 436.
Bergſöe II, 365.
Berlichingen II, 180.
Bernard I, 236.
Bernhard v. Clairveaux I, 177.
Bernhard, K. II, 365.
Bernhardi II, 298.
Bernhardy II, 301.
Berni I, 348.
Bernis I, 236.
Beroſos I, 141.
Berquin I, 236.
Bertaut I, 220.
Berthold v. Regensburg II, 178.
Bertin I, 236.
Berzſenyi II, 431.
Beſkow II, 377.
Beſſer II, 195.
Beſtuſcheff II, 424.
Betteloni I, 387.
Bettina (v. Arnim) II, 280.
Beugnot I, 308.
Bhagavadgita, die I, 36.
Bharavi I, 42.
Bhartrihari I, 49.
Bhatti I, 42.
Bhavabhuti I, 46.
Bianchetti I, 383.
Bibbiena I, 357.
Bibel, die I, 60.
Bidpai I, 50.
Biedermann II, 302.
Biehl II, 365.
Bielowſki II, 414.
Bjerregaard II, 365.
Bilderdijk II, 343.
Biron I, 139.
Bird II, 105.
Birken II, 192.
Biſurdſchimihr I, 87.
Bitter II, 321.
Bitzius II, 328.
Björnſon II, 366.
Blanc I, 306.
Blas Naſarre I, 448.
Blaze I, 300.
Bleſſington II, 106.
Blicher II, 365.
Blommaert II, 346.
Bloomfield II, 82.
Blumauer II, 221.
Blumenhagen II, 291.
Blüthgen II, 329.
Boas II, 291.
Boccage I, 236.
Boccaccio I, 327.
Bochari I, 76.
Bodenlaube II, 159.
Bodenſtedt II, 324.
Bodmer II, 204.
Boëthius I, 177.
Bogaers II, 345.
Bogdanowicz II, 416. 422.
Böhm II, 198.
Bojardo I, 345.
Boie II, 230.
Boileau I, 223.
Bolintineanu I, 471.
Boker II, 119.
Bolingbroke II, 52.
Bologneſe I, 388.
Bonald I, 272.
Bondam II, 347.
Boner II, 164.
Bonſadio I, 360.
Bononienſis I, 153.
Bons, de I, 300.
Bor II, 347.
Bording II, 358.
Borghi I, 382.
Bormans II, 346.
Börjeſſon II, 374.
Born, Bertran de I, 199.
Börne II, 303.
Boſboom-Touſſaint II, 345.
Boſcan I, 411.
Boſſuet I, 222. 304.
Boſſcha II, 347.
Botin II, 381.
Botta I, 376.
Böttger II, 293.
Böttiger II, 297. 378.
Boucquillon II, 346.
Bouflers I, 236.
Bourſault I, 229.
Bouterwek I, 4.
Bowles II, 103.
Bozdech II, 398.
Bracciolini I, 368.
Brachmann II, 261.
Brachvogel II, 329.
Braddon II, 110.
Bradſtreet II, 120.
Brainard II, 118.
Brandes II, 367.
Brandt, Seb. II, 180.
Brandt, G. II, 347.
Brantome I, 303.
Braun II, 302. 381.
Braunſchweig, Herzog Ulrich v. II, 196.
Bredahl II, 363.
Bredero II, 338.
Breitinger II, 204.
Bremer II, 380.
Brent II, 116.
Brentano II, 278.
Bret Harte II, 120.
Briefe der Dunkelmänner II, 175.
Brink II, 345.

Brito I, 469.
Brizeux I, 279.
Brockes II, 196.
Brodzinſki II, 406.
Broekhuyzen II, 341.
Bronikowſky II, 291.
Bronte (Currer Bell) II, 110.
Brooks II, 120.
Brougham II, 121.
Broughton II, 112.
Brown II, 105.
Browning, Eliſabeth II, 104.
Browning, Robert II, 117.
Bruamonti I, 388.
Brückner II, 298.
Brun II, 261.
Bruni I, 335, 368.
Bruno I, 361.
Brutus I, 169.
Bruun II, 359, 360.
Bryant II, 118.
Bube II, 293.
Bücher Moſis, die I, 62.
Buchanan I, 178.
Buchholz II, 196.
Buchner II, 191.
Büchner II, 313.
Buckingham II, 54.
Buckle II, 125.
Budai II, 437.
Büdinger II, 299.
Buffon I, 239.
Bulgarin II, 422.
Bülow II, 291.
Bulwer II, 104, 107.
Bunyan II, 106.
Buonarotti I, 338.
Burchiello I, 334.
Burckhardt II, 302.
Bureus II, 368.
Bürger II, 233.
Burke II, 63.
Burlamacchi I, 360.
Burnet II, 60.
Burns II, 70.
Bury II, 106.
Buſſy I, 231.
Butler II, 49.
Butz II, 327.
Byr II, 329.
Byron II, 86.

C.

Caballero I, 451.
Caccianiga I, 389.
Cabanis I, 264.
Cadahalſo I, 448.
Cademoſto I, 333.
Caderas I, 472.
Cadwallon II, 9.
Caedmon II, 10.
Caeſar I, 165.
Caecus I, 168.
Calderon I, 439.
Calpurnius Siculus I, 164.
Calprenède I, 231.
Camões I, 458.
Campanella I, 362.
Campbell II, 81.
Champfleury I, 302.
Canini I, 387.
Campe II, 202.
Campoamor I, 452.
Canitz II, 195.
Cannizares I, 448.
Cantu I, 383, 384.
Capéfigue I, 305.
Capelle II, 346, 347.
Capmany I, 453.
Caput I, 387.
Capponi I, 390.
Caratſch I, 472.
Carcano I, 382, 383.
Cardano I, 362.
Cardinal I, 199.
Carducci I, 388.
Carleton II, 107.
Carlo I, 349.
Carlyle II, 112.
Caro I, 364.
Cartwright II, 44.
Carrèr I, 382.
Carriere I, 5. II, 270.
Carutti I, 390.
Cary II, 103.
Caſa I, 364.
Caſcales I, 437.
Caſotti II, 394.
Caſſoni I, 368.
Caſtanheda I, 469.
Caſtelleti I, 363.
Caſtelar I, 453.
Caſtelvechio I, 389.
Caſti I, 370.
Caſtiglione I, 364.
Caſtilho I, 467.
Caſtillejo I, 411.
Caſtillo I, 407, 421.
Caſtro I, 436, 466.
Catlin II, 122.
Cats II, 340.
Catullus I, 156.
Cavalcanti I, 314.
Caylus I, 232.
Cazotte I, 232.
Cecchi I, 361.
Cederborgh II, 380.
Celeſtina, die I, 408.
Cellini I, 360.
Celſius II, 369, 381.
Celtes II, 175.
Cenſorius I, 165, 168.
Centlivre II, 55.
Cervantes I, 423.
Ceſarotti I, 374.
Chakani Hakaiki I, 93.
Chambray I, 308.
Chamier II, 105.
Chamiſſo II, 282.
Channing II, 121.
Chapelain I, 230.
Chapelle I, 235.
Chapman II, 42.
Charles I, 217.
Chariton I, 145.
Charon I, 139.
Charras I, 308.
Charron I, 238.
Chaſles I, 280.
Chateaubriand I, 270.
Chatterton II, 69.
Chaucer II, 13.
Chaulieu I, 235.
Chenier, M. J. I, 265.
Chenier, A. I, 266.
Cherbuliez I, 300.

Cheſterfield II, 62.
Chettle II, 42.
Chezy II, 292.
Chiabrera I, 368.
Chijam I, 93.
Chiari I, 370.
China I, 17 fg.
Chmelinſki II, 398.
Chocholuſzek II, 399.
Chomäkoff II, 423.
Chorâus II, 373.
Chörilos I, 129.
Choſru I, 96.
Chreſtien de Troyes I, 203.
Chriſtenthum, das I, 151 fg.
Chriſtopulos II, 441.
Chroniken, deutſche II, 179.
Chryſander II, 302.
Chryſoloras I, 334.
Chubbs II, 51.
Churchill II, 58.
Cibber II, 55.
Cicero I, 169.
Cid, Gedicht vom I, 397.
Cieco I, 345.
Cienfuegos I, 449.
Cinthio I, 333.
Ciullo d'Alcamo I, 313.
Civinini I, 385.
Cladel I, 302.
Clarendon II, 59.
Claretie I, 302.
Clarke II, 51.
Clarus II, 301.
Claudianus I, 163.
Claudius II, 233.
Clauren II, 302.
Clavijo I, 405.
Clavigero I, 421.
Clerk II, 314.
Clerq II, 344.
Clodius II, 205.
Coelho I, 456.
Colardeau I, 236.
Colban II, 366.
Colebrooke I, 30.
Coleridge II, 79.
Colletta I, 384.
Colleoni I, 383.
Collet II, 366.
Collier II, 121.
Collin, die Brüder II, 281.
Collins II, 51, 58.
Collins, Wilkie, II, 110.
Coloma I, 421.
Colonna I, 364.
Columella I, 164.
Comines I, 303.
Compagni I, 360.
Conde I, 452.
Condillac I, 238.
Condorcet I, 264.
Confucius, ſ. Kong-fu-tſe.
Congreve II, 55.
Conſcience II, 346.
Conſtable II, 33.
Conſtant I, 278.
Conti I, 334.
Cook II, 104.
Cooper II, 105.
Coornhert II, 339.
Coppée I, 302.
Corbière I, 289.
Corio I, 360.
Corneille, Pierre I, 224.
Corneille, Thomas I, 227.
Cornwall II, 103.
Corrodi II, 321.
Cortereal I, 466.
Corvinus (Raabe) II, 328.
Coſſa I, 388.
Coſta I, 466, II, 344.
Coſtanzo I, 360, 364.
Cota I, 408.
Courier I, 277.
Couto I, 469.
Cowley II, 45.
Cowper II, 58.
Crabbe II, 76.
Cramer II, 205, 232, 260.
Crebillon. d. Aelt. I, 227.
Crebillon, d. Jüng. I, 261.
Cretcianu I, 472.
Creuz II, 205.
Crocker II, 106.
Croly II, 106.
Cronegk II, 217.
Cruſenſtolpe II, 380.
Cruz I, 449.
Cſerei II, 437.
Cſiky II, 436.
Cſokonai II, 431.
Cubillo I, 446.
Cueva I, 381, 409.
Cumberland II, 66.
Cunningham II, 72.
Curtius I, 166.
Curtius, E. II, 299.
Cuſtine I, 289.
Cygnäus II, 381.
Cynewulf II, 10.
Czaykowſki II, 409.
Czelakowſky II, 397.
Czuczor II, 431.

D.

Dach II, 174, 191.
Da Coſta II, 344.
Dafydd ab Gwilym II, 9.
Dahl II, 424.
Dahlgrén II, 379.
Dahlmann II, 297.
Dahn II, 325.
D'Hareville I, 266.
Daji I, 100.
D'Alembert I, 240.
Dalin II, 368, 381.
Dalrymple II, 67.
D'Ambra I, 361.
Damiani I, 177.
Dana II, 118.
Danaiſius II, 188.
D'Ancourt I, 229.
Dandolo I, 360.
Daniel, der Prophet I, 61.
Daniel, engl. Dichter II, 33.
Danilewſki II, 426.
Dante I, 315.
Daru I, 305.
Darwin II, 58.
Daſh I, 289.
Dangaard II, 367.
Daudet I, 299.
D'Aulnoy I, 232.
Daumer II, 324.
Dautzenberg II, 346.

Daurat I, 219.
Davenant II, 54.
David I, 63.
Davila I, 376.
Davenport II, 44.
Dawidowicz II, 394.
Day II, 44.
Dayka II, 430.
Debraur I, 288.
De Cort II, 346.
Dedekind II, 182.
Deckens II, 337.
Decker II, 341.
Defoe II, 63.
Degré II, 436.
Deinhardstein II, 312.
Deinolochos I, 134.
Deisten, die II, 51.
Decken II, 343.
Dekker II, 42, 345.
Delavigne I, 274.
Delille I, 236.
Dell Angaro I, 389.
De l'Isle I, 266.
Delord I, 308.
Delwig II, 420.
De Marchi I, 387.
De Renzis I, 389.
Demeter II, 394.
Demetrios I, 144.
Demodokos I, 107.
Demosthenes I, 143.
Denham II, 45.
Denis II, 211.
Derschawin II, 416.
De Sade I, 261.
Desbordes-Valmore I, 288.
Descartes I, 238.
Deschamps I, 286.
Deshoulières I, 236.
Desmartes I, 230.
Desportes I, 220.
Destouches I, 229.
Deutschland II, 129 fg.
Dewall II, 329.
Dewletschah I, 99.
Diagoras I, 123.
Diamante I, 446.
Diaz, Bernal I, 421.
Diaz, J. F. I, 450.
Diaz, Gonçalves I, 467.
Dickens (Boz) II, 108.
Diderot I, 240, 261.
Didier I, 300.
Didot I, 236.
Dilia Helena II, 292.
Dimitrijew II, 417.
Dingelstedt II, 321.
Diniz I, 468.
Diodoros I, 141.
Diogenes I, 145.
Diodotos I, 141.
Dion I, 142.
Dionysios I, 120, 123, 139, 141.
Diphilos I, 137.
Ditleb von Alpeke II, 157.
Dixon II, 121.
Dlugosz, II, 400.
Dmitrijew II, 385.
Döbrentei II, 430.
Doboroljubow II, 426.
Dobrowski II, 396.
Doczy II, 436.
Dodsley II, 58.
Dolce I, 349, 356, 361.
Doniteu I, 471.
Donne II, 20.
Dorat I, 236.
Dorgan II, 119.
Dorset II, 55.
Dorsch II, 327.
Dösseckel II, 321.
Dostojewsky II, 426.
Drake II, 118.
Drama, das englische II, 20.
Drama, das griechische I, 123.
Drama, das indische I, 43.
Drama, das spanische I, 428.
Dranmor II, 322.
Draper II, 128.
Dräxler II, 292.
Drayton II, 20.
Drollinger II, 203.
Droste-Hülshof II, 292.
Droysen II, 297.
Dryden II, 52.
Drymitikos II, 441.
Dschami I, 97.
Dschellaleddin I. 94.
Dschuwaini I, 98, 99.
Du Camp I, 308.
Duché I, 227.
Dudevant, s. Sand.
Dufresny I, 229.
Dulk II, 324.
Dullaert II, 341.
Duller II, 287, 291.
Dumas, d. Aelt. I, 288.
Dumas, d. Jüng. I, 298.
Dunbar II, 17.
Dunkelmännerbriefe, d. II, 175.
Dunker II, 298.
Dunlap II, 121, 122.
Dunlop II, 121.
Dupin I, 308.
Dupont I, 297.
Durand I, 300.
Duras I, 289.
Düringsfeld II, 292.
Duris I, 141.
Dusch II, 205
Duyse II, 346.
Dyer II. 58.

E.

Ebadet I, 396.
Ebers II, 316.
Ebert, J. A. II, 205.
Ebert, K. E. II, 287.
Ebner-Eschenbach II, 329.
Echtermeyer II, 304.
Eckardt II, 270.
Eckstein II, 327.
Edda, d. ältere II, 350.
Edda, d. jüngere II, 354.
Edgeworth II, 66.
Ehrensvärd II. 373.
Eichendorff II, 282.
Eichhorn I, 4.
Eilhart, v. Oberg II, 148
Einar Skulason II, 353.
Eist II, 159.
Ekkehard II, 137.
Elgström II, 374.
Eliot II, 111.

Elieſer, Jochanan Ben I, 67.
Elliot II, 103.
Elze II, 301.
Embery II, 120.
Emerſon II, 121.
Emiliani I, 382.
Emineſcu I, 472.
Emmel II, 179.
Empedokles I, 117.
Encina I, 408.
Enciſo I, 436.
Encyklopädiſten, die I, 241.
Endrödi II, 430.
Engeltoft II, 367.
Engel II, 208.
England II, 3 fg.
Engſtröm II, 380.
Ennius I, 151, 153.
Envallſon II, 372.
Enweri I, 93.
Eötvös II, 436.
Epicharmos I, 134.
Ephoros I, 141.
Epigenes I, 129.
Eraſmus I, 178, II, 175.
Eratoſthenes I, 117.
Ercilla I, 419.
Erckmann-Chatrian I, 302.
Erdöſi II, 430.
Ericeyra I, 468.
Erinna I, 121.
Ernſt, Gedicht vom Herzog II, 147.
Eſcoiquiz I, 448.
Eſcoſura I, 449.
Eſpinel I, 418.
Eſpronceda I, 450.
Eſra I, 62, 67.
Eſtrup II, 367.
Eſther I, 65.
Etherege II, 55.
Etlar II, 365.
Ettabari I, 82.
Etterlyn II, 179.
Ettmüller II, 288.
Eudokia I, 178.
Euenos I, 120.
Eugeon I, 139.
Eulenſpiegel, der II, 172.
Eumathios I, 145.
Eumenes I, 141.
Eumolpos I, 107.
Euphorion I, 144.
Eupolis I, 134.
Euripides I, 132.
Eutropius I, 168.
Everett II, 121.
Ewald, G. H. A. II, 298.
Ewald, Joh. II, 359.
Eyb II, 163.
Ezechiel I, 61.

F.

Fabre, F. I, 302.
Fabre d'Eglantine I, 266.
Fachliteratur (Begriffsbeſtimmung) I, 4.
Faguilo I, 370.
Fahlcranz II, 378.
Falçam I, 457.
Faliſcus I, 164.
Falk II, 261.
Fallmerayer II, 298.
Falſen II, 359.
Falſter II, 359.
Faludi II, 430.
Faria y Souza I, 466.
Farjabi I, 93.
Farini I, 385.
Faris I, 71.
Farquhar II, 55.
Fauriel I, 200.
Feiſi I, 98.
Feitama II, 343.
Feith II, 343.
Feldmann II, 313.
Fénélon I, 230.
Feneſtella I, 165.
Ferguſon II, 67, 70.
Ferid I, 98.
Ferideddin I, 94.
Ferrand II, 293.
Ferrari I, 389.
Ferreira I, 457.
Ferreras I, 421.
Ferrier II, 106.
Feßler II, 222.
Feuchtersleben II, 319.
Feuerbach II, 304.
Feuillet I, 299.
Feval I, 289.
Feydeau I, 299.
Fichte II, 265.
Ficino I, 335.
Field II, 44.
Fielding II, 64.
Fileti I, 388.
Figueroa I, 437.
Figuerias I, 200.
Filicaja I, 368.
Finoli I, 383.
Firduſi I, 90.
Firduſi, der Lange I, 101.
Firenzuola I, 332.
Fiſchart II, 181.
Fiſcher II, 287.
Flaſſan I, 305.
Flaubert I, 299.
Flemming II, 191.
Fletcher II, 43.
Flores I, 451.
Florian I, 234.
Florus I, 168.
Flugi I, 472.
Flygare-Carlén II, 381.
Fockenbroch II, 342.
Förſter II, 302.
Foglietta I, 360.
Follen, die Brüder II, 281.
Folengo I, 349.
Folz II, 184.
Fontane II, 293.
Fontanes I, 268.
Fontenelle I, 235.
Foote II, 69.
Forçade I, 300.
Ford II, 44.
Forſter II, 226.
Forti I, 383.
Fortiguerra I, 368.
Fortlage I, 5.
Foſcolo I, 375.
Foudras I, 289.
Fouqué II, 277.
Fox II, 63.
François II, 329.

Fracoſtoro I, 364.
Fragoſo I, 446.
Frank II, 179.
Franke II, 198.
Frankl II, 287.
Franklin II, 63.
Frankreich I, 192 fg.
Franz II, 292.
Franzén II, 372.
Frauenlob II, 161.
Frazer II, 107.
Franzos II, 321.
Freeman II, 127.
Freidank II, 162.
Fredro II, 412.
Freiligrath II, 319.
Frenzel II, 329.
Freytag II, 315.
Friedländer II, 302.
Friedmann II, 327.
Friedrich der Zweite I, 313.
Friman II, 360.
Friſchlin I, 178, II, 176.
Fritzlar II, 148, 164.
Fröhlich II, 287.
Froiſſard I, 303.
Froude II, 125.
Frugoni I, 368.
Fryxell II, 374, 381.
Fürterer II, 158.
Fua-Fuſinato I, 388.

G.

Gabirol I, 67.
Gachard II, 346.
Gaj II, 394.
Galen II, 329.
Galilei I, 362.
Gallego I, 450.
Gallus II, 400.
Galt II, 106.
Gambara I, 365.
Games I, 409.
Garçao I, 466.
Garcilaſo I, 411.
Garczynſki II, 410.
Garibay I, 421.
Garnier I, 224.
Garnier-Pagès I, 307.
Garrick II, 69.
Garth II, 56.
Gärtner II, 205.
Garve II, 224.
Gaudy II, 291.
Gautier I, 286.
Gay, John II, 56.
Gay, Sophie I, 288.
Gay, Delphine I, 288.
Geibel II, 322.
Geijer II, 375, 381.
Gellert II, 206.
Gellius I, 168.
Gemara, die I, 67.
Géneſtet II, 345.
Gleemen II, 10.
Genlis I, 262.
Gensbein II, 179.
Geraldus II, 137.
Gerhard II, 174.
Gerhardt, de Groote II, 175.
Germanicus I, 162.
Gerſtäcker II, 320.
Gerſtenberg II, 221.
Gervinus II, 295, 301.
Geßner II, 220.
Gezelle II, 346.
Gfrörer II, 297.
Ghali I, 101.
Ghatakarpara I, 42.
Giacometti I, 388.
Giacoſa I, 389.
Giannone I, 376.
Gibbon II, 67.
Gibraleon I, 418.
Gieſebrecht II, 293, 297.
Gieſeler II, 301.
Gifford II, 121.
Gigli I, 370.
Gilm II, 319.
Gil Polo I, 412.
Gil Vicente I, 409, 457.
Gil y Zarate I, 449.
Gioberti I, 384.
Giotti I, 387.
Giovanni I, 332.
Giraldes I, 456.
Giraud I, 382.
Giſeke II, 205.
Giuſti I, 385.
Giuſtiniano I, 355.
Glaſcock II, 105.
Gleim II, 206.
Glouceſter II, 12.
Glover II, 59.
Glutz-Blotzheim II, 293.
Gnoli I, 387.
Göckingk II, 230.
Gödeke II, 301.
Godinez I, 436.
Godwin II, 106.
Godwin, Mary II, 99.
Goes, van der II, 341.
Gogol II, 424.
Goldoni I, 370.
Goldſmith II, 66.
Göll II, 302.
Gomara I, 421.
Gomez I, 451, 467, 468.
Gondrécourt I, 289.
Gongora I, 437.
Gore II, 112.
Gorecki II, 410.
Gorgias I, 142.
Görres II, 267.
Goſſelman II, 381.
Goszczynſki II, 409.
Göthe II, 237.
Gotter II, 230.
Gottfried von Straßburg II, 151.
Gotthelf (Bitzius) II, 328.
Gottſchall II, 301, 313.
Gottſched II, 204.
Götz II, 207.
Gould II, 120.
Gower II, 12.
Gozlan I, 289.
Gozzi I, 371.
Grabbe II, 289.
Grabowſki II, 409.
Gracchanus I, 165.
Gracchus, Cajus I, 168.
Gracchus, Sempronius I, 168.
Grafſtröm II, 378.
Graham II, 82.
Grainger II, 58.

Granberg II, 372.
Gräße I, 5.
Grattan, H. II, 63.
Grattan, Th. II, 106.
Gray, II, 59.
Grazzini I, 333, 361.
Grécourt I, 235.
Greene II, 25.
Greenwood II, 120.
Gregor I., Papſt I, 177.
Gregorios v Nazianz I, 176.
Gregorius, der Diakon II, 439.
Gregorovius II, 299.
Greſſet I, 229, 233.
Greſten II, 159.
Greiſch II, 422.
Gribojedoff II, 416.
Griepenkerl II, 313.
Gries II, 268.
Griffin II, 107.
Grillparzer II, 276.
Grimm, F. M. I, 242.
Grimm, H. II, 302.
Grimm, die Brüder II, 267.
Grimmelshauſen II, 197.
Grimminger II, 293.
Groſſe II, 329.
Groſſi I, 382, 383.
Grote II, 122.
Groth II, 293.
Grotius I, 178, II, 347.
Grübel II, 261.
Grün II, 317.
Grundtvig II, 362.
Grüneiſen II, 286.
Gruppe II, 293, 319.
Gryphius II, 192.
Guarini I, 363.
Guarino I, 335.
Gubernatis I, 389.
Gudrun, die II, 170.
Gueuleutte I, 232.
Guerrazzi I, 383.
Guevara I, 436.
Guicciardini I, 360.
Guidi I, 368.
Guidiccioni I, 364.
Guinicelli I, 314.
Guizot I, 304.
Guldberg II, 360. 366.
Gumälius II, 380.
Günther II, 195.
Guſeck II, 291.
Guſtav III., II. 343.
Gutierrez I, 449.
Gutzkow II, 311.
Guzman I, 407, 409.
Gwalchmai II, 9.
Gyllenborg II, 365. 369.
Gyöngyöſi II, 430.
Gyulai II, 435.

H.

Hackenſchmidt II, 274.
Hackländer II, 291.
Hada Kawakatſu I, 28.
Hadamar von Laber II, 164.
Hadloub II, 161.
Hafis I, 96.
Hagada, die I, 67.
Hage II, 345.
Hagedorn II, 202.
Hagen II, 157, 297.
Hahn, J. F. II, 232.
Hahn, L. Ph. II, 236.
Hahn-Hahn, Ida v. II, 292.
Hahn, Helene II, 424.
Ha-Levi I, 67.
Hall II, 20, 105, 106.
Hallam II, 123.
Halleck II, 118.
Haller II, 203.
Haliburton II, 122.
Hallman II, 371.
Halm II, 290.
Hamdany I, 77, 81.
Hamâſa, die I, 71.
Hamann II, 225.
Hamelsveld II, 347.
Hamerling II, 330.
Hamilton I, 232.
Hamilton, E. II, 106.
Hammarſköld II, 373, 374.
Hammer, J. II, 293.
Hammer-Purgſtall II, 298.
Hampole II, 16.
Hamza I, 82.
Hanka II, 389, 396, 398.
Hanke II, 292.
Hans der Büheler II, 163.
Hanſen II, 365.
Hardenberg II, 275.
Haren II, 342.
Hareth I, 72.
Häring, ſ. Alexis.
Hariri I, 81.
Harry II, 16.
Harsdörfer II, 188, 192.
Hartmann v. Aue II, 148, 159.
Hartmann, M. II, 321.
Hartmann, E. von II, 330.
Hartzenbuſch I, 449.
Haſe II, 301.
Haſtings II, 104.
Hatifi I, 98.
Hätzlerin, Klara II, 162.
Hauch II, 363.
Hauff II, 287.
Häuſſer II, 295.
Hazlitt II, 121.
Hawthorne II, 119.
Hebbel II, 313.
Hebel II, 262.
Hebräerland I, 58 fg.
Hedborn II, 373, 377.
Heelu II, 337.
Heeren II, 293, 298.
Hefele II, 301.
Hegel II, 265, 298.
Hegner II, 263.
Heiberg, P. A. II, 359.
Heiberg, J. L. II, 362.
Heine II, 307.
Heinrich IV. I, 217.
Heinrich der Glicheſer II, 147.
Heinrich v. Veldecke II, 147, 159.
Heinrich v. d. Türlin II, 156.
Heinrich v. Alkmar II, 180.
Heinrich v. Müglen II, 164.
Heinrich d. Teichner II, 164.
Heinſe II, 223.
Heinſe, Daniel II, 339.
Hekatäos I, 139, 141.
Helbing II, 164.

Heldenbuch, d. kleine II, 171.
Heliand, der II, 139.
Heliodoros I, 145.
Hellanikos I, 139.
Hellas I, 103 fg.
Heller, R. II, 291.
Heller, S. II, 325.
Hellwald II, 302.
Helmers II, 344.
Helt II, 358.
Heltai II, 437.
Helvetius I, 239.
Hemans II, 103.
Hemmerlin I, 178.
Henne II, 287, 302.
Henry II, 67.
Henrysoun II, 16.
Heraklides I, 141.
Herbort v. Fritzlar II, 148.
Herculano I, 467.
Herder II, 226.
Heremans II, 346.
Hermann II, 174.
Hermann v. Fritzlar II, 164.
Hermann von Sachsenheim II, 164.
Hermes II, 222.
Hermesianax I, 120.
Hermidad II, 365.
Hermiguez I, 456.
Herodianos I, 142.
Herodotos I, 139.
Herrera I, 417, 421.
Herreros I, 449.
Herrig II, 327.
Herrmann II, 298.
Hertz, W. II, 323.
Hertz, J. M. II, 360.
Hertz, H. II, 360, 363.
Herwegh II, 319.
Herzen II, 422, 424.
Hesiodos I, 116.
Hesselius II, 369.
Hettner II, 301.
Hewitt II, 120.
Heyden II, 291.
Heyne II, 201.
Heyse II, 324.
Heywood II, 22, 42.
Hiel II, 347.
Hieronymos I, 141.
Hjerta II, 382.
Hilali I, 98.
Hildebrandslied, das II, 137.
Hill II, 58.
Hillebrand II, 298, 301.
Hillern II, 329.
Hiob, das Buch I, 64.
Hjort II, 360.
Hippel II, 222.
Hippys I, 139.
Hipponax I, 119.
Hirtius I, 165.
Hirzel II, 223.
Hitopadesha, der I, 50.
Hobbes II, 51.
Hofdyk II, 345.
Höfer II, 328.
Hoffman II, 105.
Hoffmann, E. Th. A. II, 277.
Hoffmann v. Fallersl. II, 319.
Hofmann, Heinrich II, 319.
Hofmannswaldau II, 194.
Höfische Kunst II, 143.
Hogg II, 72.
Hohe Lied, das I, 63.
Höijer II, 373.
Holbach I, 240.
Holberg II, 358, 366.
Hölderlin II, 263.
Holmes II, 118.
Holst II, 364.
Holtei II, 291.
Hölty II, 231.
Holy II, 398.
Homeriden, die I, 115.
Homeros I, 110.
Hood II, 12, 103.
Hooft II, 339, 347.
Hoogstraaten II, 347.
Hoogvliet II, 342.
Hoog II, 106.
Hope II, 107.
Hopfen II, 329.
Horatius I, 157.
Hormayr II, 297.
Horn, U. II, 293.
Horn, W. O. v. II, 328.
Horrebow II, 360.
Horvath II, 437.
Horvath, M. II, 430.
Hottinger II, 293.
Houwald II, 276, 302.
Howells II, 119.
Howitt II, 104.
Hoz I, 446.
Hraban (Maurus) II, 139.
Hrotsuith II, 141.
Huber II, 290.
Hudson II, 122.
Hülsen II, 329.
Huerta I, 449.
Hughes II, 23.
Hugo I, 280.
Hugo v. Langenstein II, 156.
Hugo v. Trimberg II, 162.
Huitfeld II, 365.
Huiewkowski II, 398.
Humboldt, Wilh. v. II, 251.
Humboldt, Alex. v. II, 330.
Hume II, 66.
Hunt II, 82.
Husen II, 159.
Hutcheson II, 51.
Hutten I, 176, 178.
Huygens II, 341.
Hviezda II, 399.
Hybrias I, 122.

J.

Jablonski II, 398.
Jahn II, 302, 367.
Jajedeva I, 43.
Jakob der Erste II, 16.
Jakobi, Gebrüder II, 207.
Jakobonus I, 177.
Jamblichos I, 145.
Jakubowicz II, 423.
James II, 106.
Jameson II, 121.
Janda II, 399.
Janin I, 288.
Janssen II, 299.
Janczar II, 400.
Jasykoff II, 420.
Ibn Dureid I, 79.

Ibn Khaldun I, 82.
Ibn Sina I, 83.
Ibn Tophail I, 83.
Ibn Tophrai I, 79.
Ibſen II, 366.
Ibykos I, 121.
Jean Paul II, 257.
Jeffrey II, 120.
Jehuda I, 67.
Jenſen, W. II, 329, 365.
Jeremia I, 61, 63.
Jeſaia I, 61.
Jewsbury II, 104.
Iffland II, 260.
Ikinaga I, 27.
Ilias, die I, 109.
Ilja, Muromez, Lieder von II, 495.
Imbert I, 236.
Imbriani I, 387.
Immermann II, 288.
Imriolkais I, 72.
Inchbald II, 106.
Indien I, 28 fg.
Ingelgren II, 373, 374.
Ingemann II, 362.
Inkas, die I, 7.
Jobez I, 308.
Jochai, Simeon, Ben I, 66.
Jodelle I, 219.
Johannvon Soeſt II, 158.
Jókai II, 436.
Jol I, 289.
Jon I, 120, 123, 133.
Jonedtys II, 339.
Jones I, 16.
Jongleurs I, 196.
Johnſon II, 62.
Johnſtone II, 66.
Joinville I, 302.
Jonas II, 174.
Jonge II, 347.
Jonſon II, 43, 62.
Jophon I, 133.
Jordan II, 326.
Jordanis II, 133.
Jornandes II, 133.
Joſephus I, 141.
Jófika II, 436.
Joſua (Bücher) I, 62.
Jouy I, 268.
Jovellanos I, 448.
Irving II, 109.
Iſäos I, 142.
Iſelin II, 224.
Iſla I, 449.
Iſokrates I, 142.
Iſraeli II, 106.
Iſtvanffi II, 437.
Italien I, 310 fg.
Jungmann II, 396.
Jung-Stilling II, 222.
Junius II, 62.
Juſtinus I, 166.
Juvenalis I, 161.
Juvencus I, 177.
Izco I, 451.

K.

Kabbala, die I, 66.
Kadlubek II, 400.
Kadmos I, 139.
Kahlert II, 293.
Kaiſerchronik, die II, 146.
Kaiſersberg, Geiler v. II, 180.
Kalbeck II, 327.
Kalewala, die II, 356.
Kalidaſa I, 41, 42, 47, 48.
Kalilah ve Dimnah I, 79.
Kállay II, 438.
Kallimachos I, 120, 123.
Kallinos I, 120.
Kalliſthenes I, 141.
Kalliſtratos I, 122.
Kamaryt II, 398.
Kampen II, 347.
Kamphuyzen II, 339.
Kannegießer II, 268.
Kant II, 202.
Kantemir I, 471. II, 415.
Kantzow II, 179.
Kapniſt II, 416.
Karadzicz II, 365, 390.
Karadzicz (Obradowicz) II, 393.
Karamſin II, 416.
Karaſutſas II, 444.
Karkinos I, 133.
Karlhoff II, 424.
Karpinſki II, 404.
Karr I, 289.
Karſch II, 208.
Kaſpar v. d. Roen II, 137.
Käſtner II, 201.
Kaſwini I. 99.
Katona II, 437.
Katſchenowſky II, 422.
Kaufmann II, 288.
Kavanagh II, 112.
Kazinczi II, 430.
Keats II, 82.
Keightley II, 128.
Kekeides I, 123.
Keller II, 321.
Kellgrén II, 370.
Kemble II, 123.
Kemény II, 436.
Kennedy II, 103.
Kephalas I, 123.
Kephiſophon I, 133.
Kerkhoven II, 346.
Kerner II, 286.
Kerſtin-Nyberg II, 374.
Kexel II, 372.
Kjelland II, 366.
Kjerulf II, 365.
Kiergegaard II, 367.
Kilinſki II, 413.
Kineſias I, 123.
King, die chineſiſchen I, 21.
Kinglake II, 127.
Kingo II, 358.
Kingsley II, 112.
Kinkel II, 288.
Kinker II, 344.
Kirchenlied, das proteſtantiſche II, 174.
Kiréjefski II, 395.
Kiſſaludy, die Brüder II, 395, 431.
Kiß II, 430.
Kitowicz II, 413.
Klagelieder (d. Jerem.) I, 63.
Klai II, 188, 192.
Kleanthes I, 123.
Klein II, 301, 324.
Kleiſt, Chr. Ewald v. II, 207.

Kleist, Heinr. v. II, 280.
Klemens v. Alexandr. I, 176.
Klemm II, 302.
Klenke II, 292.
Kleomenes I, 123.
Klicpera II, 398.
Klingemann II, 281.
Klinger II, 235.
Kliphausen II, 196.
Klitarchos I, 141.
Klopp II, 299.
Klopstock II, 208.
Klosterschulen, die II, 137.
Klotilde de Vallon-Chalys I, 217.
Kluit II, 347.
Knapp II, 286.
Knebel II, 261.
Kniaznin II, 404.
Knigge II, 222.
Knorring II, 381.
Knowles II, 104.
Kobell II, 293.
Koberstein II, 301.
Kochanowski II, 401.
Kock I, 289.
Kohary II, 430.
Koheleth, der I, 66.
Kointos I, 144.
Kölcsey II, 431.
Kollár II, 396, 399.
Kollontaj II, 414.
Koluthos I, 144.
Kolzoff II, 423.
Kompert II, 329.
Konaki I, 471.
Konarski II, 403.
Kong-fu-tse I, 19.
König, Ulrich v. II, 195.
König, H. II, 291.
Könige (Bücher der) I, 62.
Königsfeldt II, 367.
Königshofen II, 179.
Konrad Flecke II, 156.
Konrad, der Pfaff II, 146.
Konrad v. Stoffel II, 156.
Konrad v. Wirzb. II, 156, 161.
Kopczynski II, 403.
Kopec II, 413.
Kopisch II, 293.
Korais II, 441.
Koran, der I, 74.
Korinna I, 121.
Kornaros II, 440.
Körner II, 281.
Korsak II, 406.
Korzeniowski II, 412.
Kosegarten II, 261.
Kosloff II, 417.
Koster II, 338.
Köster II, 312.
Köstlin II, 291.
Kotaibah I, 82.
Kotzebue II, 261.
Kraft II, 366.
Krasicki II, 404.
Krasinski II, 411.
Kraszewski II, 412.
Krates I, 134.
Kratinos I, 134.
Krestowsky II, 426.
Kretschmann II, 211.
Kreutz II, 369.
Krez II, 327.
Krischna-Misra I, 48.
Kritias I, 120.
Kronholm II, 381.
Krüdener I, 268.
Kruse II, 324, 365.
Krylow II, 417.
Ktesias I, 141.
Kugler II, 293, 302.
Kühne II, 311.
Kukolnik II, 422.
Kullberg II, 372, 380.
Kulmann II, 292.
Kuranda II, 312.
Kürenberg, d. v. II, 159.
Kürnberger II, 329.
Kurz II, 287.
Kyd II, 25.
Kykliker, die I, 115.
Kyrillos II, 388.

L.

Laberius I, 153.
La Bruyères I, 238.
Laboulaye I, 300.
Lachambeaudie I, 297.
Laclos I, 261.
Lacretelle I, 306.
Lacroix I, 288.
Lactantius I, 177.
La Fare I, 235.
La Farina I, 385.
Lafayette I, 231, 264.
Lafontaine, Jean de I, 232.
Lafontaine, Oyez de I, 300.
Lafontaine, H. II, 260.
La Fuente I, 453.
Lagerbring II, 381.
Laharpe I, 236, 265.
Lainez I, 235.
Laing II, 67.
Lalenbuch, das II, 172.
Lalin II, 369.
Lamartine I, 272.
Lamb II, 109.
Lambert II, 141.
La Mennais I, 294.
Lamii I, 100.
La Motte I, 235.
La Mettrie I, 240.
Lamprecht, der Pfaff II, 146.
Lamprokles I, 123.
Landelle I, 289.
Landon II, 104.
Landor II, 103.
Lanfrey I, 307.
Langbein II, 261.
Lange II, 206.
Langer II, 398.
Langendyk II, 343.
Langland II. 12.
Lannersjerna II, 372.
Laó-tse I, 20.
La Peyrouse I, 224.
Lappenberg II, 298.
Laprade I, 300.
Larra I, 449.
L'Arronge II, 326.
Lasos I, 121. 123.
Laube II, 311.
Lauremberg II, 191.
Lavanha I, 469.
Lavater II, 220, 225.

Digitized by Google

Laya I, 266.
Lebid I, 72.
Lebrün I, 262, 266.
Lecky II, 126.
Leclerc II, 347.
Ledeganck II, 346.
Lee II, 54.
Le Grand I, 229.
Lehmann II, 179.
Lehrdichtung, deutſch-mittelalterliche II, 162.
Leibnitz II, 198.
Leiſewitz II, 220.
Leland II, 119.
Lelewel II, 414.
Lemcke II, 270, 301.
Lemercier I, 269.
Le Moine I, 230.
Lemontey I, 304.
Lenartowicz II, 412.
Lenau II, 316.
Lennep II, 345.
Lenngren II, 372.
Lentner II, 328.
Lenz II, 236.
Leo II, 297.
Leodhyrta II, 10.
Leon I, 417.
Léonard I, 236.
Leopardi I, 378.
Leopold II, 327, 372.
Lepel II, 293.
Lerminier I, 280.
Lermont II, 16.
Lermontoff II, 420.
Leroux I, 297.
Leroy I, 297.
Le Sage I, 229, 231.
Leſſing II, 216.
Leto I, 338.
Leuthold II, 322.
Lever II, 107.
Levin (Rahel) II, 280.
Levis II, 66.
Lewald II, 292.
Leweſtam II, 414.
Leyamon II, 12.
Leyden II, 82.
Lichtenberg II, 201, 226.
Lichtwer II. 208.
Lidner II, 369.
Liebig II, 330.
Likymnios I, 123.
Liljeſträle II, 369.
Lillo II, 69.
Lilly II, 20, 24.
Lindau, Paul II, 326.
Lindau, Rud. II, 329.
Lindeberg II, 372.
Lindeblad II, 381.
Lindenkrone II, 365.
Lindner II, 324.
Lindſay II, 20.
Ling II, 377.
Lingard II, 123.
Lingg II, 325.
Linos I, 107.
Lippi I, 368.
Liſkow II, 204.
Liſznyai II, 435.
Liſta I, 450.
Liſter II, 106.
Liszti II, 430.
Literatur (Begriffsbeſtimmung) I, 3.
Li-thai-pe I, 23.
Litta I, 384.
Livijn II, 373. 380.
Livius I, 166.
Llorente I, 452.
Llywarch, Hên. II, 9.
Lobeira I, 400.
Löben II, 277.
Lobo I, 466.
Lobwaſſer II, 174.
Locke II, 51.
Lockhardt II, 106.
Lodge II, 25.
Logan II, 58.
Logau II, 191.
Logland II, 357.
Lohenſtein II, 192.
Löher II, 299.
Lokman I, 79.
Lomonoſſoff II, 415.
Longfellow II, 118.
Longos I, 145.
Lönnrot II, 356.
Loon II, 347.
Looſjes II, 344.
Lopez I, 418.
Lope I, 431.
Lorm II, 327.
Lorris I, 207.
Lotichius I, 178.
Loze II, 270.
Louvet I, 261.
Lover II, 107.
Lowell II, 119.
Lübke II, 302.
Lucanus I, 162.
Lucilius I, 153.
Lucretius I, 154.
Luden II, 296.
Ludwig II, 313.
Ludwigslied, das II, 139.
Lukianos I, 146.
Lukios I, 145.
Lulofs II, 344.
Lund II, 360.
Lundblad II, 381.
Luther II, 174, 176.
Lutti I, 388.
Lützow II, 302.
Luzan I, 448.
Lydgate II, 16.
Lykurgos I, 142.
Lyſias I, 142.

M.

Mably I, 304.
Macaulay II, 123.
Macedo I, 466.
Macer I, 163.
Machaczek II, 398.
Machiavelli I, 333, 357.
Macias I, 456.
Maciejowſki II, 414.
Mackay II, 8.
Mackay, Charl. II, 116.
Mackenzie II, 66.
Mackintoſh II, 123.
Macpherſon II, 7, 67.
Madach II, 435.
Madden II, 107.
Maerlant II, 336.

Maffei I, 371, 382.
Magalhaens I, 467.
Magha I, 42.
Magnus II, 381.
Mahabharata, das I, 35, 36.
Maharry I, 77.
Mahlmann II, 261.
Mahon II, 126.
Maimonides I, 67.
Maiſtre I, 272, 289.
Maksſimowicz II, 422.
Malcolm II, 122.
Malczeſki II, 409.
Maldonado I, 452, 467.
Maleſpini I, 360.
Malherbe I, 220.
Malmſtröm II, 381.
Malot I, 302.
Manaſſes II, 439.
Mandeville II, 51.
Manetho I, 51, 118, 141.
Manilius I, 164.
Manuel I, 401.
Manuel, Nik. II, 184.
Manzoni I, 380.
Mapes I, 178.
Märchen, die, der tauſend und einen Nacht I, 80.
Marek II, 398.
Marenco I, 382.
Marggraff II, 312.
Marguerite v. Valois I, 218.
Mariana I, 421.
Marie de France I, 217.
Marini I, 367.
Marivaux I, 229.
Marlitt II, 329.
Marlowe II, 25.
Marmier I, 280.
Marmont I, 308.
Marmontel I, 234.
Marner II, 161.
Marnix II, 339.
Marot I, 218.
Marryat II, 105.
Marſyas I, 141.
Marſton II, 42.
Martell II, 328.
Martialis I, 162.
Martin, Henri I, 305.
Martin, Nicolas I, 302.
Martin II, 127.
Martineau II, 123.
Martini I, 389.
Masdeu I, 421.
Maſon II, 58.
Maſſari I, 390.
Maſſinger II, 44.
Maſſon I, 289.
Maſſuccio I, 332.
Maſudi I, 82.
Matius I, 153.
Matthiſſon II, 261.
Matthieu I, 297.
Maturin II, 66.
Ma-twan-lin I, 25.
Matzerath II, 288.
May II, 44.
Mayer II, 286.
Mayret I, 224.
Mazade I, 308.
Mazuranitſch II, 394.
Mazzini I, 384.
M'Carthy II, 127.
Mechtel II, 179.
Medici, Lorenzo dei I, 335.
Meidani I, 79.
Meilyr II, 9.
Meißner, A. G. II, 221.
Meißner, Alfred II, 321.
Meiſtergeſang, der II, 164.
Melampos I, 107.
Melanippides I, 123.
Meli I, 374.
Meliſſus II, 188.
Mellin II, 380.
Melo I, 421.
Mena I, 407, 408.
Menandros I, 137.
Mendelsſohn II, 202.
Mendoza I, 407, 415, 446.
Menekrates I, 139.
Meng-tſe I, 20.
Menzel, W. II, 297, 302.
Menzel, A. II, 297.
Mercoeur I, 288.
Merimée I, 289.
Merck II, 234.
Mercantini I, 387.
Merlin II, 6.
Merſläkoff II, 422.
Mery I, 278.
Meſa I, 437.
Meſcua I, 436.
Meſomedes I, 123.
Metaſtaſio I, 370.
Methodios I, 176.
Meung I, 207.
Meyer II, 322.
Meyern II, 260.
Meyr II, 328.
Mezia I, 409.
Mezerai I, 304.
Michaelis II, 201, 207.
Michaud I, 305.
Michelet I, 305.
Mickiéwicz II, 404.
Middleton II, 42.
Mignet I, 306.
Miguel I, 453.
Mill II, 122.
Miller, J. II, 120.
Miller, J. M. II, 232.
Milli I, 388.
Milman II, 104.
Milnes II, 103.
Milow II, 327.
Milton II, 46.
Milutinowicz II, 394.
Mimnermos I, 120.
Minnegeſang, der II, 145, 158.
Minneſänger, die II, 158.
Minſtrelſy II, 11.
Minucci I, 368.
Miot I, 308.
Mirabeau I, 261, 263.
Miraflores I, 453.
Mirchond I, 99.
Miſchnajoth, die I, 67.
Miſtral I, 200.
Mitchell II, 119.
Mitford II, 67.
Mitford, Mary II, 111.
Moallakat, die I, 72.
Mochnacki II, 409.
Möe II, 365.
Mohammed I, 73.

Mokdem Ben Maref I, 396.
Molbech II, 367.
Molière I, 228.
Molina I, 420.
Möller I, 367.
Molza I, 333, 364.
Mommſen II, 299.
Moncada I, 421.
Monday II, 42.
Montfort II, 161.
Monneron I, 300.
Monnier I, 300.
Monroy I, 446.
Montaigne I, 237.
Montalvan I, 433.
Montalvo I, 400.
Montanari I, 382.
Montégut I, 300.
Montengon I, 448.
Montemayor I, 412.
Montesquieu I, 238.
Montgomery II, 82.
Monti I, 374.
Montiano I, 448.
Moore, Edw. II, 58.
Moore, Thomas II, 82.
Moore, Hannah II, 106.
Mora I, 450.
Moraes I, 457.
Moralitäten, die I, 190.
Moraczewſki II, 414.
Morales I, 420.
Moratin I, 448, 449.
Morawſki II, 414.
Moreau I, 288.
Morel II, 321.
Moreto I, 445.
Morgan II, 51.
Morgan, Lady II, 106.
Mörike II, 286.
Morier II, 107.
Moritz II, 222.
Möro I, 120.
Morris II, 116.
Morolt II, 147.
Mortimer-Ternaux I, 308.
Morungen II, 159.
Morus II, 18.
Moſcherosch II, 197.
Moſchos I, 139.
Moſe (Bücher) I, 62.
Moſen II, 314.
Moſenthal II, 326.
Moſer II, 224, 326.
Möſer II. 224, 327.
Motanabby I, 78.
Motherwell II, 72.
Motley II, 127.
Motteville I, 303.
Moty I, 77.
Mügge II, 291.
Mounier I, 264.
Mulhalhil I, 71.
Müller, J. G. II, 202.
Müller, Fr. A. II, 221.
Müller, der Maler II, 237.
Müller, A. II, 270.
Müller, Joh. v. II, 293.
Müller, Ottfr. II, 298.
Müller, Wilh. II, 282.
Müller, Otto II. 292.
Müller, L. G. II, 367.
Müller, Wolfgang II, 288.
Müllner II, 276, 302.
Munch II, 365.
Mundarten, deutſche II, 133.
Mundt I, 5. II, 311.
Muñoz I, 452.
Münſter II, 180.
Murat I, 232.
Muratori I, 376.
Murger I, 302.
Murner II, 181.
Muſäos I, 107, 144.
Muſäus II, 222.
Muſſato I, 360.
Muſkatblüt II, 162.
Muſſet, A. I, 286.
Muſſet, P. I, 288.
Muzio-Salvo I, 388.
Myrddin II, 9.
Myrtis I, 121.
Myſterien-Spiele I, 187 fg.
Mythographen, die griechiſchen I, 139.

N.

Nabi I, 101.
Naharro I, 409.
Napier II, 122.
Nardi I, 360.
Naruſcewicz II, 403, 414.
Naſh II, 20.
Nathuſius II, 293.
Nationalliteratur (Begriffsbeſtimmung) I, 4.
Navagero I, 360.
Nävius I, 151.
Neal II, 105.
Neander II, 301.
Neczaſek II, 399.
Nedſchati I, 100.
Nefii I, 100.
Negedly II, 398.
Negri I, 472.
Negruzzi I, 472.
Nehemia I, 62.
Nekraſſow II, 427.
Neledinſky II, 416.
Nelli I, 366.
Nemeſianus I, 164.
Nepos I, 165.
Nerli I, 360.
Nerulos II, 441.
Neruda II, 399.
Nerval I, 300.
Neſtor II, 415.
Neubeck II, 261.
Neukirch II, 195.
Neumann II, 299, 327.
Neumark II, 174.
Newton II, 51.
Nibelungenlied, das II, 167.
Nicander II, 378.
Niccolini I, 381.
Nicoll II, 72.
Niebuhr II, 294.
Niederlande, die II, 332 fg.
Niemcewicz II, 404.
Niendorf II, 292.
Nienſtadt II, 289.
Niewland II, 343.
Niggeler II, 321.

Nikandros I, 117.
Nikolaes de Clerk II, 337.
Nikolai II, 174.
Nikolaus v. Jeroſchin II, 157.
Nikolai II, 202.
Nikolay II, 221.
Niſami I, 93.
Niſſel II, 326.
Nithart II, 160.
Nivernois I, 236.
Nodier I, 280.
Nohl II, 302.
Nolaſco I, 467.
Nombela I, 452.
Nonnos I, 144.
Nordenflycht II, 369.
Nordfoß II, 372.
Norton, J. II, 16.
Norton, Th. II, 22.
Norton, Karol. II, 104.
Nota I, 382.
Notker II, 141.
Novalis II, 275.
Novelliſtik, Urſpr. der I, 330.
Novelliſtik, Anfänge der deutſchen II, 163.
Novius I, 153.
Nomatianos I, 164.
Nuñez de Arce I, 452.
Nyhom II, 381.
Nymphis I, 141.

O.

Oakes-Smith II, 120.
Obradowicz II, 393.
Ocampo I, 420.
Occleve II, 16.
Ochoa I, 446.
Odojewſky II, 424.
Odyniec II, 406.
Odyſſee, die I, 109.
Oehlenſchläger II, 283, 360.
O'Karolan II, 8.
Olearius II, 191.
Olenos I, 107.
Olivier I, 300.
Oliviero I, 349.
Oloffon II, 381.
Oluffen II, 359.
Ongaro I, 363.
Oncken II, 298.
Opitz, II, 189.
Orczi II, 430.
Orient, der I, 15 fg.
Oroſius I, 168.
Orphanidis II, 444.
Orpheus I, 107.
Oſeroff II, 417.
Oſſian II, 7.
Oſtrowſky II, 424.
Otfried II, 140.
Ottokar v. Horneck II, 157.
Ottenheimer II, 292.
Otway II, 54.
Oudaan II, 341.
Ovidius I, 160.
Oxenſtierna II, 370.

P.

Paalzow II, 291.
Pacuvius I, 151.
Padura II, 409.
Palacky II, 396.
Pallioppi I, 472.
Palm II, 347.
Palmblad II, 373, 380.
Paludan-Müller II, 364.
Pamphos I, 107.
Pantſchatantra, das I, 49.
Paoli II, 292.
Paparregopolos II, 444.
Paraboſco I, 333.
Parini I, 373.
Parkman II, 127.
Parmenides I, 117.
Parnell II, 55.
Parny I, 268.
Parthenios I, 145.
Paſcal I, 238.
Paſek II, 401.
Paſqualigo I, 363.
Paulding II, 105.
Pauli II, 298.
Pauſanias I, 142.
Pawloff II, 424.
Peele II, 25.
Peels II, 342.
Peeters II, 346.
Pelagios I, 176.
Pellico I, 381.
Penroſe II, 58.
Pentateuch, der I, 61, 62.
Pentaur I, 53.
Percival II, 118.
Percy II, 11, 69.
Pereira I, 466.
Perikles I, 126.
Perrault I, 232.
Perſien I, 85 fg.
Perſius I, 161.
Pertz II, 296.
Peſtalozzi II, 202.
Peters II, 293.
Peterſen II, 367.
Petit-Senn I, 300.
Petöfi II, 433.
Petrarca I, 178, 323.
Petroff II, 415.
Petronius I, 161.
Peverelli I, 385.
Pfaff, d. v. Kalenberg II, 182.
Pfarrius II, 293.
Pfau II, 321.
Pfeffel II, 208.
Pfinzing II, 158.
Pfiſter II, 297.
Pfizer II, 286.
Pfleger II, 399.
Pfufendorf II, 199.
Phädrus I, 164.
Phanokles I, 120.
Pherekydes I, 139.
Pheidias I, 126.
Phemios I, 107.
Pherekrates I, 134.
Philammon I, 107.
Philemon I, 137.
Philetas I, 120.
Philokles I, 133.
Philips II, 55, 58.
Philippides I, 137.
Philippſon II, 298.
Philiſtos I, 141.
Phlylarchos I, 141.
Phokylides I, 117.

Philogenos I, 123.
Phormis I, 134.
Phrynichos I, 129.
Piatt II, 119.
Picard I, 266.
Pichler, Karoline II, 291.
Pichler, A. II, 319.
Pictor I, 165.
Pierpont II, 118.
Pigault-Lebrün I, 237.
Pigna I, 360.
Pikkolos II, 441.
Pimenta I, 467.
Pindaros I, 121, 123.
Pindemonte I, 374.
Pinelli I, 385.
Pinkerton II, 67.
Pirala I, 453.
Piramowicz II, 403.
Piron I, 229.
Piſemſky II, 426.
Pitt, die beiden II, 63.
Placido I, 450.
Planche, I, 280.
Pland II, 301.
Platen II, 305.
Platon I, 126, 134.
Plautus I, 152.
Plinius I, 169.
Plönnies II, 292.
Plötz II, 312.
Plouvier I, 302.
Plutarchos I, 141.
Podolenſki II, 420.
Poe II, 118.
Poerters II, 342.
Pogódin II, 422.
Pol II, 412.
Polewoi II, 422.
Polignac I, 178.
Poliziano I, 178, 336.
Pölitz II, 293.
Pollio I, 165.
Pollock II, 103.
Polybios I, 141.
Pomfret II, 55.
Pomialowſki II, 426.
Pouce de Leon I, 417.
Ponſard I, 296.
Pontanus I, 178.
Poot II, 342.
Pope II, 56.
Popowicz II, 394.
Porta I, 370.
Porter II, 106.
Porto I, 333.
Portugal I, 454 fg.
Poſtel, H. II, 194.
Poſtel, Karl II, 320.
Potgieter II, 345.
Pradon I, 227.
Pram II, 360.
Prati I, 382.
Pratinas I, 129, 138.
Pray II, 437.
Praxilla I, 123.
Prediger, der I, 66.
Preradowicz II, 394.
Preſcott II, 127.
Preſeren II, 394.
Preti I, 368.
Preuß II, 297.
Prevoſt d'Exiles I, 262.
Pringle II, 103.
Prinſterer II, 347.
Prior II, 56.
Prittwitz-Gaffron II, 327.
Probus I, 165.
Prodromos II, 440.
Propertius I, 160.
Propheten, die hebr. I, 60, 65.
Protagoras I, 142.
Proudhon I, 297.
Prutz, R. II, 299, H. 319.
Pſalmen, die I, 63.
Pucci I, 334.
Pückler-Muſkau II, 291.
Pulci I, 333, 336, 343.
Pulgar I, 409.
Pulſzky II, 438.
Purano, der I, 41.
Puſchkin II, 418.
Putlitz II, 313.
Pyra II, 206.
Pyrker II, 281.
Pythagoras I, 117.

Q.

Quevedo I, 438.
Quinault I, 230.
Quinet I, 280, 286.
Quintana I, 449, 450, 452.
Quintilianus I, 169.
Quiroga I, 450.

R.

Rabelais I, 208.
Rabener II, 206.
Rabineau I, 297.
Rachel II, 191.
Racine I, 225.
Radáy II, 430.
Radcliffe II, 66.
Rahbek II, 359.
Rahel (Levin) II, 280.
Rahn II, 302.
Raimund II, 290, 329.
Raleigh II, 17, 20.
Ramajana, das I, 35, 36.
Rambert I, 300.
Ramler II, 208.
Ramſay II, 70.
Ranieri I, 383.
Rank II, 328.
Ranke II, 299.
Rapiſardi I, 387.
Raſti I, 81.
Raumer II, 296.
Raupach II, 289.
Raymond I, 289.
Raynal I, 304.
Raynouard I, 200.
Reade II, 112.
Reael II, 339.
Reber II, 302.
Reboul I, 288.
Recke II, 261.
Rederijker, die II, 338.
Redner, römiſche I, 168.
Redwitz II, 323.
Reenberg II, 358.
Regenbogen II, 161.
Regis II, 268.

Régnard I, 229.
Regnier I, 220.
Rehfues II, 290.
Reid II, 112.
Rej II, 401.
Reimarus II, 216.
Rein II, 365.
Reinbold II, 328.
Reinbot v. Durne II, 156.
Reinecke Vos, der II, 180.
Reinhart der Fuchs II, 334.
Reinick II, 293.
Reinmar II, 159.
Reißner II, 179.
Rellstab II, 291.
Renan I, 300.
Reschetnikof II, 426.
Resende I, 456.
Rétif de la Brétonne I, 261.
Rettberg II, 301.
Retz I, 303.
Reuchlin I, 178, II, 175, 298.
Reumont II, 299.
Reutter II, 329.
Rhangawis II, 443.
Rhapsoden, die hellenischen I, 109.
Rhianos I, 144.
Rhigas II, 441.
Rhinthon I, 138.
Rhyn II, 302.
Ribeiro I, 457.
Ricci I, 382.
Ricotti I, 390.
Richard I, 300.
Richard v. Hampole II, 16.
Richardson II, 64.
Richelieu I, 223.
Richter II, 257.
Richter, (Bücher der) I, 62.
Ridderstad II, 380.
Riehl II, 302.
Rigveda, der I, 33.
Rijssele II, 338.
Rimai II, 430.
Ring II, 329.
Ringwaldt II, 174.
Rinuccini I, 369.
Rioja I, 439.
Rios I, 453.
Ripley II, 16.
Rist II, 174, 188.
Ritchie II, 106.
Ritterepik, die deutsche II, 145.
Rittershaus II, 288.
Ritterthum, das I, 181.
Robert v. Gloucester II, 16.
Robertson II, 67.
Rochau II, 298.
Rochefoucauld I, 238.
Rochester II, 51.
Rochow II, 202.
Rodenberg II, 329.
Rodriguez de Almela I, 409.
Rodriguez de Sevilla I, 409.
Rogeard I, 301.
Rogers II, 81.
Rogge II, 292.
Rohan I, 303.
Rojas, Fernando I, 408.
Rojas, Francisco I, 445.
Roland, Frau I, 264.
Rollenhagen II, 181.
Rollet II, 319.
Rom I, 146 fg.
Roman v. d. Rose II, 193.
Romani I, 382.
Romantik, die I, 181, II, 142.
Romantische Schule II, 265.
Romanzen, spanische I, 395.
Romanzo I, 179.
Romeu I, 450.
Rommel II, 297.
Ronsard I, 219.
Rooses II, 347.
Roquette II, 329.
Rosa, Salvator I, 366.
Rosa, Martinez de la I, 449 450.
Roscoe II, 67.
Rosegger II, 328.
Rosen II, 326.
Rosenblüt II, 164, 183.
Rosenhane II, 368.
Rosenkranz I, 5, II, 269.
Rosetti, K. A. I, 472.
Rosetti, D. G. II, 116.
Rosini I, 382, 383.
Roskoff II, 302.
Rost II, 204.
Roswitha II, 141.
Rotgans II, 342.
Rothe II, 179.
Rotteck II, 294.
Rouget de l'Isle I, 266.
Rousseau, J. B. I, 235.
Rousseau, J. J. I, 253.
Rowcroft II, 107.
Rowe II, 54.
Rowley II, 42.
Rubi I, 450.
Rucke II, 159.
Rucellai I, 355, 365.
Rückert, Fr. II, 283.
Rückert, H. II, 302.
Ruda II, 381.
Rudbek II, 369.
Rudegi I, 88.
Rudolf v. Ems II, 156.
Rueda I, 409.
Ruso I, 418.
Ruge II, 270, 304.
Ruiz I, 404.
Rumohr II, 291.
Rumeland II, 161.
Runeberg II, 381.
Ruother, Ged. v. König II, 147.
Rusconi I, 383.
Ruth I, 65, II, 301.
Rügner II, 179.
Rybnikof II, 395.
Ryswyck II, 346.
Rzewuski II, 412.

S.

Saa de Miranda I, 412, 457.
Saavedra I, 449, 450.
Sabadino I, 333.
Sabelios II, 441.
Sacher-Masoch II, 329.
Sacchetti I, 332, 334.
Sachs II, 166, 183, 185.
Sachsenspiegel, der II, 178.
Sackville II, 18, 22.
Sadi I, 95.

Digitized by Google

Sagenkreiſe, die deutſchen II, 136, 145.
Sagenkreis, der fränkiſch-karlingiſche I, 202.
Sagenkreis, der bretoniſche I, 203.
Sagenkreis, der normanniſche I, 205.
Said Ibn Batriks I, 82.
Saint-Aulaire I, 305.
Saint-Beuve I, 280, 286.
Saint-Evremont I, 238.
Saintine I, 289.
Saint-Lambert I, 236.
Saint-Marc Girardin I, 280.
Saint-Pierre I, 262.
Saint-Simon I, 303.
Saltſchinſki II, 394.
Salazar I, 446.
Salis II, 261.
Salisbury I, 178.
Sallet II, 316.
Salluſtius I, 165.
Salman II, 147.
Salzmann II. 202.
Sammonikus I, 164.
Samſöe II, 359.
Samuel (Bücher) I, 62.
Sämund II, 350.
Sanchez I, 436.
Sand I, 290.
Sandeau I, 289.
Sander II, 359.
Sankara Acharja I, 49.
Sannazaro I, 178, 349, 362.
Santilana I, 407.
Sappho I, 121, 122.
Sarbiewſki II, 400.
Sardou I, 299.
Sarmento I, 467.
Sargent-Osgood II, 120.
Sarpi I, 362.
Sätherberg II, 381.
Sati I, 100.
Savonarola I, 344.
Sawyer II, 120.
Saxo II, 354.
Scaliger I, 178.
Scarron I, 231.
Scävola II, 291.
Schack II, 301.
Schafarik II, 396.
Schäfer, H. II, 298.
Schäfer, A. II, 298.
Schahname, das I, 90.
Schaik II, 345.
Schakruh I, 79.
Schandein II, 293.
Schanfara I, 71.
Schebeſteri I, 96.
Scheſer II, 316.
Scheffel II, 323.
Scheffler II, 174.
Schelling II, 265, 282.
Scheltema II, 347.
Schenk II, 288.
Schenkendorf II, 281.
Scherenberg, E. II, 327.
Scherenberg, H. II, 322.
Scherer II, 293.
Schermer II, 342.
Schernberg II, 184.
Schi-king, der I, 21.
Schiller II, 246.
Schilling II, 179, 302.
Schimmel II, 345.
Schiwe II, 365.
Schlegel, J. E. II, 205.
Schlegel, J. A. II, 205.
Schlegel, die Brüder II, 270.
Schleiermacher II, 265.
Schlenkert II, 260.
Schlierbach II, 327.
Schloſſer, J. G. II, 234.
Schloſſer, F. C. II, 295.
Schlözer II, 201, 224.
Schmid, K. A. II, 205.
Schmid, Hermann II, 329.
Schmidt, K. E. II, 207.
Schmidt, Adolf II, 294, 298.
Schmidt, Eliſe II, 312.
Schnaaſe II, 302.
Schnabel II, 198.
Schneckenburger II, 287.
Schneider II, 398.
Schneller II, 293.
Schönaich II, 205.
Schöning II, 366.
Schoolcraft II, 122.
Schopenhauer, Johanna II. 292.
Schopenhauer, Arthur II, 330.
Schoppe II, 292.
Schorn II, 302.
Schröckh II, 301.
Schröder II, 260.
Schröderheim II, 372.
Schubart II, 221.
Schubert II, 265.
Schücking II, 291.
Schuer II, 347.
Schu-king, der I, 21.
Schulz II, 304.
Schulze II, 282.
Schupp, II. 198.
Schütz II, 271.
Schwab II, 286.
Schwabe II, 205.
Schwabenſpiegel, der II, 178
Schwach II, 365.
Schwartz II, 381.
Schwederus II, 382.
Schweichel II, 329.
Schweinichen II, 180.
Scott II, 73.
Scribe I, 288.
Scudery, Georges I, 230.
Scudery, Madeleine I, 231.
Secundus I, 178.
Sealsfield (Poſtel) II, 320.
Sédaine I, 236.
Sedley II, 55.
Sedgewick II, 105.
Seeger II, 287.
Segni I, 360.
Segrais I, 221.
Ségur I, 308.
Segura I, 400.
Seheſted II, 358.
Seidl II, 287.
Semedo I, 467.
Semper II, 270.
Senaij I, 93.
Seneka I, 163, 169.
Seneriz I, 450.
Serafino I, 334.
Ser Giovanni I, 332.

Seſtini I, 382.
Seume II, 263.
Sevigné I, 303.
Sgricci I, 382.
Shadwell II, 55.
Shaftesbury II, 51.
Shakeſpeare II, 27.
Shelley II, 97.
Shenſtone II, 58.
Sheridan II, 63.
Shewyreff II, 422.
Shiel II, 104.
Shtſchukin II, 424.
Shukowſky II, 417.
Sidney, Ph. II, 19.
Sidney, A. II, 59.
Siemienſki II, 412.
Sieyès I, 264.
Sigourney II, 120.
Sileſius II, 174.
Silius Italicus I, 163.
Silverſtolpe II, 370.
Simms II, 105.
Simo I, 123.
Simonides I, 119, 120, 121, 122, 123.
Simons II, 344.
Simonſen II, 367.
Simrock II, 288.
Sinuès del Marco I, 452.
Singenberg II, 159.
Sjöberg II. 378.
Sion I, 471.
Siſenna I, 165.
Siſmondi I, 304.
Six II, 341.
Skalden, die II, 350, 353.
Skandinavien II, 348 fg.
Skaliger I, 178.
Skelton II, 21.
Skeopas, die II, 10.
Skiöldebrand II, 369.
Sleptof II, 426.
Sliepaz II, 393.
Slowacki II, 408.
Smart II, 58.
Smets II, 288.
Smidt II, 116.
Smith II, 106, 360.
Smollet II, 64.
Snellaert II, 346.
Snellman II, 380.
Sniders, die Brüder II, 346.
Snorri II, 353.
Sokrates I, 126.
Solger II, 265.
Solis I, 421, 446.
Solon I, 117, 120.
Somadeva I, 50.
Somerville II, 67.
Sondén II, 373.
Sonnenberg II, 221.
Sophokles I, 130.
Sophron I, 138.
Sorel I, 308.
Sorterup II, 358.
Sofano Ono-Mikoto I, 26.
Sotades I, 123.
Sotheby II, 103.
Soto-Ori-Ime I, 27.
Souchay II, 297.
Southey II, 80.
Soulié I, 288.
Soumet I, 274.
Suonenberg II, 161.
Souveſtre I, 289.
Spalding II, 223.
Spanien I, 391 fg.
Sparks I, 127.
Sparre II, 380.
Spee II, 174, 188.
Spener II, 198.
Spenſer II, 19, 33.
Speratus II, 174.
Spervogel II, 161.
Spiegel II, 339.
Spielhagen II, 328.
Spies II, 260.
Spindler II, 290.
Spitzer II, 326.
Spitta II, 302.
Spittler II, 224.
Sprachgeſellſchaften, deutſche II, 188.
Sprague II, 118.
Springer II, 298, 302.
Sprüche (Salomons) I, 66.
Sſe-ma-thſian I, 25.
Sſe-ma-tſching I, 25.
Sſe-ma-kuang I, 25.
Sſolowjeff II, 422.
Staël I, 269.
Staffeldt II, 363.
Stagnelius II, 378.
Stahr II, 292.
Stälin II, 297.
Stampa I, 365.
Starklof II, 292.
Statius I, 153, 163.
Stecchetti I, 387.
Steele II, 60.
Steffens II, 283.
Stein II, 299.
Steinhöwel II, 163.
Steinmar II, 161.
Stelzhamer II, 293.
Stenzel II, 297.
Stebnicky II, 426.
Sterbini I, 382.
Stern, Daniel, I, 307.
Stern, Ad. II, 325.
Sternberg II, 291.
Sterne II, 65.
Steſichoros I, 121, 138.
Stieglitz II, 292.
Stieler II, 293.
Stjernhielm II, 368.
Stifter II, 292.
Stijl II, 347.
Still II, 22.
Stöber, die Brüder II, 288.
Stoke II, 337.
Stoddart II, 119.
Stolberg, die Brüder II, 232.
Stolterfoth II, 292.
Storch II, 291.
Storm II, 325, 360.
Strachwitz II, 322.
Strandberg II, 381.
Straparola I, 333.
Strauß II, 304.
Streckfuß II, 263.
Street II, 118.
Stricker, der II, 156, 163.
Strinnholm II, 381.
Strozzi I, 364.
Struenſee II, 329.

Stuart-Sterne II, 120.
Stuart II, 67, 347.
Stubb II, 127.
Stulc II, 398.
Sturm II, 293.
Sturz II, 223.
Sturzenbecker II, 381.
Stzepanek II, 398.
Sudraka I, 45.
Sue I, 289.
Suchenwirt II, 164.
Suetonius I, 168.
Sugenheim II, 297.
Suheir I, 72.
Suhm II, 366.
Sulpicia I, 161.
Sulzer II, 224.
Sumarokoff II, 415.
Sunna, die I, 76.
Sunner I, 389.
Surrey II, 18.
Suſarion I, 134.
Suſſos, die Brüder II, 442.
Svietla II, 399.
Swětičz II, 394.
Swinburne II, 117.
Swift II, 60.
Sybel II, 299.
Sylva I, 421.
Symons II, 116.
Syneſios I, 176.
Syrokomla II, 412.
Syrus I, 153.
Szabó II, 430.
Szajnocha II, 414.
Szalárdi II, 437.
Szalay II, 437.
Szaß II, 435.
Székely II, 437.
Szegédy II. 430.
Szentmiklóſſy II, 430.
Szewzenko II, 423.
Szymonowicz II, 400.

T.

Taabata Scharran I, 71.
Tacitus I, 166.
Taddei I, 382.
Taine I, 300.
Talfourd II, 104.
Talieſin II, 9.
Talmud, der I, 67.
Tanhuſer II, 160.
Tannahill II, 70.
Tanner II, 287.
Tapia I, 453.
Tarafa I, 72.
Tarrega I, 436.
Taſſo, Bernardo I, 348.
Taſſo, Torquato I, 350, 356, 363, 365.
Taſſoni I, 367.
Taſtu I, 288.
Tauler II, 178.
Taylor, B. II, 219.
Taylor, J. II, 20.
Taylor, H. II, 117.
Tegnér II, 375.
Temple II, 60.
Tennant II, 103.
Tennyſon II, 113.
Ténot I, 308.
Terentius I, 152, 153, 164.
Terpander I, 121.
Tertullianus I, 177.
Teſta I, 389.
Teſti I, 368.
Thaarup II, 359.
Thabit I, 79.
Thackeray II, 109.
Thamyris I, 107.
Theater, das mittelalterliche I, 183 fg.
Theodektes I, 133.
Theodoſios II, 439.
Theognis I, 117, 120.
Theokritos I, 138.
Theopompos I, 141.
Theſpis I, 129.
Theuerdank, der II, 158.
Theuriet I, 302.
Thibaudeau I, 306.
Thibaut I, 216.
Thielt II, 347.
Thierry I, 305.
Thiers I, 306.
Thietmar II, 141.
Thomas I, 236.
Thomas v. Aquino I, 177.
Thomas v. Celano I, 177.
Thomas a Kempis II, 175.
Thomaſius II, 199.
Thomans II, 357.
Thompſon II, 119.
Thomſon II, 58.
Thoreſen II, 366.
Thorild II, 372.
Thou I, 303.
Thukydides I, 140.
Thümmel II, 223.
Thurnmayer II, 179.
Thiard I, 219.
Tibaldeo I, 334.
Tibullus I, 159.
Tickel II, 56.
Ticknor II, 122.
Tieck II, 272.
Tiedge II, 261.
Tigri I, 389.
Tileſio I, 362.
Tillotſon II, 59.
Timäos I, 141.
Timoſejew II, 423.
Timokreon I, 122.
Timon I, 119.
Tindal II, 51.
Tinödi II, 430.
Tiraboſchi I, 376.
Tirſo I, 436.
Tobler II, 287.
Tocqueville I, 306.
Tode II, 359.
Toghrai I, 79.
Toland II, 51.
Toldy II, 436, 438.
Tollens II, 344.
Tolommei I, 364.
Tolſtoi II, 424, 426.
Tomai II, 399.
Tomadhir I, 71.
Tommaſeo I, 382, 383.
Tomicek II, 398.
Tompa II, 435.
Töpfer II, 302.
Toepffer I, 289.
Tophail I, 83.

Torelli I, 389.
Toreño I, 452.
Torquemada I, 421.
Törring II, 260.
Tóth II, 430, 436.
Träger II, 293.
Traun, von der II, 323.
Trediakowski II, 415.
Treitschke II, 298.
Treizsauerwein II, 158.
Trelawney II, 107.
Trembecki II, 404.
Trikupis II, 442.
Trimberg II, 162.
Trissino I, 349, 355.
Trogus I, 166.
Trollope II, 106, 111.
Tromlitz II, 291.
Troubadours, die I, 192.
Trouvères, die I, 200 fg.
Trueba Cosio I, 451.
Tschabuschnigg II, 319.
Tschaura I, 43.
Tscherning II, 191.
Tschernyschewsky II, 426.
Tschudi II, 179.
Tschu-tse I, 20.
Tuckerman II, 122.
Tu-fu I, 23.
Tullin II, 359.
Turgénjew II, 426.
Turinski II, 398.
Türkei I, 99 fg.
Turner II, 122.
Turold I, 202.
Turpin I, 202.
Tutiname, das I, 98.
Twain II, 119.
Twamley II, 104.
Tyl II, 398.
Tyrtäos I, 120.
Tytler II, 122.
Tzetzes II, 439.

U.

Ubeda I, 416.
Udall II, 22.
Uebersetzungskünstler, deutsche II, 268.
Uhl II, 329.
Uhland II, 285.
Ulbach I, 302.
Ujejski II, 412.
Ulfila II, 140.
Ul'janov II, 423.
Ulrich v. Eschenbach II, 151.
Ulrich v. Lichtenstein II, 161.
Ulrich v. Turheim II, 151.
Ulrich vom Türlein II, 151.
Ulrich v. Zazichofen II, 148.
Ulrici II, 301.
Unge II, 381.
Urfé I, 221.
Urrea I, 418.
Uschakoff II, 424.
Uspenski II, 426.
Usteri II, 262.
Ustrjalow II, 422.
Uz II, 207.

V.

Vajkay II, 436.
Valdez I, 448.
Valaoritis II, 444.
Valera I, 409, 452.
Valerius Flaccus I, 163.
Valerius II, 372.
Valerius Maximus I, 166.
Valkenier II, 347.
Valla I, 335.
Valletta I, 382.
Van Aistema II, 347.
Vanbrugh II, 55.
Van der Velde II, 302.
Vanini I, 362.
Varchi I, 360, 364.
Varnhagen II, 297.
Varro I, 153.
Vaulabelle I, 307.
Veda's, die I, 32.
Vega, Garcilaso de la, I, 411
Velasquez I, 448.
Veldenaer II, 347.
Veldecke II, 147, 159.
Vellejus Paterculus I, 166.
Velthem II, 337.
Venturi I, 387.
Ventignano I, 382.
Verbrechten II, 337.
Vere II, 116.
Verga I, 389.
Véron I, 308.
Verseghy II, 430.
Vértesi II, 436.
Viana I, 409.
Vicarescu I, 471.
Vida I, 178, 349.
Viel-Castel I, 307.
Vigny I, 285.
Villani I, 360.
Villasan I, 405.
Villari I, 390.
Villaviciosa I, 419.
Villegas I, 439.
Villehardouin I, 303.
Villemain I, 280.
Villena I, 406.
Villoslada I, 451.
Vilmar II, 301.
Vinariczki II, 398.
Virág II, 430, 437.
Virgilius I, 154.
Virues I, 409.
Vischer II, 270.
Vishnusarma I, 50.
Visscher II, 339.
Vitet I, 288.
Vittorelli I, 382.
Vitkovits II, 430.
Vlczek II, 399.
Vogl II, 287.
Vogt II, 304.
Voigt II, 297.
Volksbücher, die deutschen II, 158.
Volkskomödie, die italische I, 337.
Volkslied, das deutsche II, 166 flg.
Volkspoesie, die skandinavische II, 355.
Volkspoesie, die finnische II, 356.
Volkspoesie, die slavische II, 385.

Digitized by Google

Volkspoeſie, die neugriechiſche II, 444.
Vollenhove II, 342.
Volney I, 264.
Voltaire I, 227, 243.
Vondel II, 339.
Vörösmarty II, 431.
Voß, J. H. II, 230.
Voß, Jul. v. II, 302.
Vries II, 347.
Vulpius II, 260.
Vuylſtecke II, 347.

W.

Waagen II, 302.
Wace I, 205.
Wachler I, 4.
Wachler, J. F. L. II, 293.
Wachsmuth II, 298, 302.
Wächter (Veit Weber) II, 260.
Wachenhuſen II, 329.
Wackenroder II, 272.
Wackernagel II, 288, 301.
Wagenaer II, 347.
Wagner, L. II, 236.
Wagner, E. II, 260.
Waiblinger II, 286.
Waitz II, 297.
Wakedi I, 82.
Walafried Strabo I, 178.
Waldau II, 292.
Waldis II, 181.
Waldmüller II, 329.
Wallenberg II, 372.
Waller II, 45.
Wallin II, 373.
Wallmark II, 373.
Walpole II, 66.
Walter von Aquitanien, der II, 137.
Walter, F. II, 302.
Walther von der Vogelweide II, 159.
Ward II, 106.
Warnefried II, 133.
Warren II, 106.
Wäſemſky II, 423.
Waſſaf I, 99.
Waſi I, 101.
Watelet I, 236.
Water II, 347.
Wattenbach II, 297.
Watts II, 58, 103.
Watwat I, 93.
Weber, G. II, 294.
Weber, Karl Jul. II, 223.
Weber, B. II, 172.
Weber, R. II, 321.
Webſter II, 42.
Weckherlin II, 188.
Weerts II, 337.
Wegierſki II, 404.
Wehbi I, 101.
Weill II, 328.
Weiſe II, 194, 198.
Weiße II, 202, 217.
Weisflog II, 277.
Weitbrecht II, 327.
Weled I, 95.
Welhaven II, 365.
Wellander II, 369.
Wenewitinoff II, 423.
Werder II, 196.
Wergelandt II, 365.
Werlauff II, 367.
Werner II, 276.
Wernher II, 157, 183.
Wernicke II, 195.
Weſſel II, 359.
Weſſenberg II, 301.
Weſſenius II, 368.
Weſterbaan II, 341.
Wetterbergh II, 380.
Wetherell II, 111.
Weyer II, 360.
Wezel II, 222.
Whetſtone, G. II, 24.
White II, 82, 106.
Whiteloke II, 59.
Whiteman II, 119.
Whittier II, 118.
Wichert II, 326.
Wickram II, 182.
Widmann II, 321, 329.
Wieland II, 211.
Wienbarg II, 311.
Wilbrandt II, 326.
Wijn II, 347.
Wilken II, 298.
Willamow II, 208.
Willem van Hildegaerdsbergh II, 337.
Willems, J. F. II, 334.
Willems, Kl. II, 337.
Williram II, 141.
Willkomm II, 292.
Wilſon, J. II, 80, 106.
Wilſon, C. II, 105.
Winkelmann II, 224.
Winſbecke und Winſbeckin II, 162.
Winter, W. II, 342.
Winter, R. S. II. 343.
Winther II, 364.
Wirnt v. Grafenberg II, 156.
Wirtemberg, A. v. II, 286.
Wirth II, 297.
Wiſemann II, 112.
Wiſin II, 416.
Wiſſenſchaft, die fröhliche I, 195.
Wiſzniewſki II, 414.
Witukind II, 141.
Wlezkowſki II, 398.
Wocel II, 398.
Wörmann II, 327.
Wodnik II, 394.
Wolfe II, 103.
Wolf, Chr. II, 199.
Wolff, Jul. II, 323.
Wolff, Eliſabeth II, 343.
Wolfram von Eſchenbach II, 149, 159.
Wolfram, Leo II, 329.
Wolkenſtein II, 161.
Wollaſton II, 51.
Woltmann II, 302.
Wolzogen II, 302.
Wordsworth II, 77.
Woronicz II, 404.
Worſaä II, 367.
Wortley II, 104.
Wotjiech II, 395.
Wrangel II, 369.
Wuk II, 390.
Wukatinowicz II, 394.

Wuttke II, 297.
Wyatt II, 18.
Wybicki II, 413.
Wycherley II, 55.

X.

Xantos I, 139.
Xenokles I, 133.
Xenophanes I, 117, 119.
Xenophon I, 140, 145.
Xerez I, 421.
Xerica I, 450.
Ximenez de Aollon I, 418.

Y.

Yih-king I, 21.
Yonge II, 112.
Young II, 58.
Ypsilantis II, 442.
Yriarte I, 448.

Z.

Zachariä II, 206.
Zahradnik II, 398.
Zaleski II, 408.
Zamakhschari I, 79.
Zamora I, 410, 448.
Zanobi I, 343.
Zapata I, 418.
Zappi, G. I, 369.
Zarate I, 421, 449.
Zarathustra I, 86.
Zedlitz II, 287.
Zeipel II, 380.
Zeising II, 270, 329.
Zendrini I, 388.
Zeno I, 369.
Zerklar II, 162.
Zernitz II, 205.
Zesen II, 188, 196.
Zetlitz II, 360.
Ziegler II, 196.
Ziel II, 327.
Zielinski II, 412.
Zimmermann II, 223.
Zimmermann, W. II, 283.
Zinkgref II, 179, 188.
Zinzendorf II, 203.
Zohair I, 72.
Zola I, 299.
Zorrilla I, 449.
Zrinyi II, 430.
Zschokke II, 262.
Zündt II, 327.
Zuñiga I, 419, 420.
Zurita I, 420.
Zweter II, 161.
Zwingli II, 174.

Berichtigungen und Nachträge.

Band I.

S. 52, Z. 17 v. u. Von dem „Todtenbuch“ existiren zahlreiche Exemplare, auf Papyrus geschrieben und gemalt. Das in Turin befindliche, 165 Kapitel enthaltende, ist jedoch das vollständigste. Die vollständige Herstellung eines korrekten Textes hat sich der schweizerische Aegyptolog Naville zur Aufgabe gemacht. Verschiedene Kapitel des Todtenbuches sind verdeutscht worden durch Brugsch („Zeitschr. f. ägypt. Spr. u. Alterthumskunde“, 1870) und Stern („Ausland“, 1873).

S. 139, Z. 3 v. o. statt „Vion“ ist zu lesen: Bion.

S. 322, Z. 5 v. u. ist einzufügen: Balbo, Vita di Dante, 1839 — und Zeile 1 v. u. Scartazzini, Abhandlungen über Dante Alighieri, 1880.

S. 440, Z. 1 v. u. ist nachzutragen: J. Fastenrath, Calderon, sein Leben und Wirken, 1881.

S. 452, Z. 4 v. o. streiche „anderen und“.

S. 452, Z. 11 v. o. statt „seine“ ist zu lesen: eine.

S. 467, Z. 11 v. u. statt „kenntnißweiser“ ist zu lesen: kenntnißreicher.

S. 474, Z. 8 v. u. statt „Bocaccio“ ist zu lesen: Boccaccio.

S. 474, Z. 14 v. u. statt „304“ ist zu lesen: 301.

Band II.

S. 7, Z. 4 v. u. statt „Dann“ ist zu lesen: Denn.

S. 21, Z. 3 v. o. statt „Myrakel-Spiele“ ist zu lesen: Mirakel-Spiele.

S. 71, Z. 20 v. o. statt »Barleyorn« ist zu lesen: Barleycorn.

S. 72, Z. 12 v. o. statt »Cunnigham« ist zu lesen: Cunningham.

S. 82, Z. 1 v. o. statt „Montogmery“ ist zu lesen: Montgomery.

S. 85, Z. 13 v. o. statt „sentimaler“ ist zu lesen: sentimentaler.

S. 86, Z. 20 v. u. statt „minderen“ ist zu lesen: minder.

S. 88, Z. 21 v. u. statt „Er“ ist zu lesen: Es.

S. 89, Z. 14 v. u. statt „Moor“ ist zu lesen: Moore.

S. 92, Z. 18 v. o. statt „durchzuckten“ ist zu lesen: durchzucken.

S. 106, Z. 16 v. u. statt „geb. 1806“ ist zu lesen: (1805—1881).

S. 117, Z. 10 v. o. statt „der“ ist zu lesen: dem.

S. 125, Z. 18 v. u. statt „läßt“ ist zu lesen: läßt sich.

S. 151, Z. 16 v. u. statt „Gotfried“ ist zu lesen: Gottfried.

S. 159, Z 19 v. u. statt 2) ist zu lesen: 1).

S. 160, Z. 20 v. u. ist nachzutragen: K. Burdach, Reinmar der Alte und Walther v. d. Vogelweide, ein Beitrag zur Geschichte des Minnegesanges, 1880.

S. 175, Z. 8 v. u. ſtatt „Eeltes“ iſt zu leſen: Celtes.
S. 176, Z. 19 v. o. ſtatt „1385“ iſt zu leſen: 1365.
S. 180, Z. 6 v. u. ſtatt „ſind“ iſt zu leſen: iſt.
S. 198, Z. 9 v. u. ſtatt „rührenden“ iſt zu leſen: rührendem.
S. 199, Z. 16 v. o. ſtatt „Wolff“ iſt zu leſen: Wolf.
S. 238, Z. 22 v. o. iſt nach der Leyſer'ſchen Monographie einzufügen: W. Herbſt, Göthe in Wetzlar, 1881.
S. 256, Z. 1 v. u. iſt der Fauſt-Kommentar von O. Marbach (1881) irrthümlich zu den kommentirten Fauſt-Ausgaben geſtellt, ſtatt auf der vorhergehenden Seite (255, Z. 1 v. u.) ſeinen richtigen Platz gefunden zu haben.
S. 269, Z. 6 v. u. die Note „die gehaltvollen und formſchönen Eſſays“ u. ſ. w. gehört auf die folgende Seite (270).
S. 279, Z. 4 v. o. ſtatt „1806“ iſt zu leſen: 1808.
S. 279, Z. 21 v. o. ſtatt „Kronwächter“ iſt zu leſen: Kronenwächter.
S. 303, Z. 8 v. o. ſtatt „kritiſcher“ iſt zu leſen: kritiſcher.
S. 320, Z. 4 v. u. iſt nachzutragen: F. Freiligrath, ein Dichterleben in Briefen, herausgegeben von W. Buchner, 1881 fg.
S. 321, Z. 8 v. o. nach „Dingelſtedt“ ſetze: (ſt. 1881).
S. 329, Z. 17 v. o. ſtatt „Francois“ iſt zu leſen: François.
S. 399, Z. 13. v. o. ſtatt „Pabacky's“ iſt zu leſen: Palacky's.

Digitized by Google

Digitized by Google

RETURN TO **CIRCULATION DEPARTMENT**
202 Main Library

LOAN PERIOD 1 **HOME USE**	2	3
4	5	6

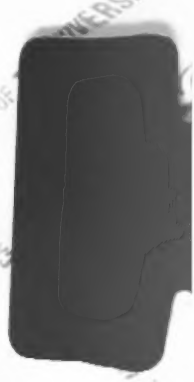
ALL BOOKS MAY BE RECALLED AFTER 7 DAYS
1-month loans may be renewed by calling 642-3405
6-month loans may be recharged by bringing books to Circulation Desk
Renewals and recharges may be made 4 days prior to due date

DUE AS STAMPED BELOW

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY
FORM NO. DD6, 60m, 12/80 BERKELEY, CA 94720

Digitized by Google

U.C. BERKELEY LIBRARIES
C035307204



Digitized by Google